

Abhandlungen

zur

Kunstgeschichte

als angewandter Aesthetik.

Von

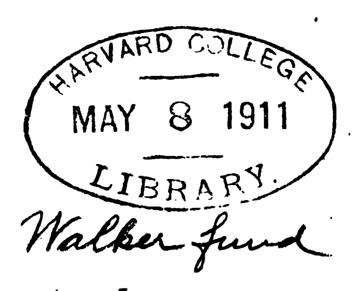
Dr. Hermann Ulrici,

ordentl. Professor an der Universität zu Halle a/S.

Leipzig,

T. O. Weigel.

1876.


HARVARD COLLEGE
MAY 8 1911
LIBRARY.
Walker fund

Vorwort.

Was das Schöne sey, läßt sich durch Darlegung des ästhetischen Gehalts der verschiedenen Bildungsstadien, der Formprincipien der zur Herrschaft gelangten Style der Kunst, durch Charakteristik der dieselben vertretenden großen Meister, durch Beurtheilung und Erläuterung allgemeiu bekannter hervorragender Kunstwerke leichter lehren, als durch philosophische Begriffsentwickelung. So meine ich, obwohl ich Philosoph von Profession bin. Und da andererseits an philosophischen Lehrbüchern der Aesthetik kein Mangel ist, — ich erinnere nur an Carrière's, Zeising's, R. Zimmermann's, Schasler's bekannte Werke, — mir es dagegen zur Ausarbeitung eines solchen an Zeit und Kraft gebricht, so habe ich im vorliegenden Buche einige ältere, bereits veröffentlichte Abhandlungen und Vorträge ästhetischen Gehalts zusammengestellt, sie revidirt und corrigirt, und die Lücken zwischen ihnen durch einige neue auszufüllen gesucht. Sie sind natürlich von meinen ästhetischen Grundanschauungen getragen und durchdrungen, legen sie aber in der oben bezeichneten Form, d. h. nur mittelbar und indirect dar, unter stätiger Bezugnahme auf die sie reflectirende Geschichte der Kunst, mittelst Schilderung und Charakteristik der Epoche machenden Kunststyle, Kunstmeister, Kunstwerke und der sie leitenden Ideen, der Kunstideale.

Die Kunstwerke, deren ich gedenke, habe ich weder im Sinne vorausgesetzter ästhetischer Principien, noch im Sinne und Geiste unserer, sondern ihrer eigenen Zeit, also historisch interpretirt, oder doch zu interpretiren gesucht. Dasselbe gilt von der Charakteristik der gemäß meinem Zwecke ausgewählten Künstler, d. h. von meiner Schilderung ihrer künstlerischen Persönlichkeit und individuellen Begabung, ihrer eigenthümlichen, ihr Schaffen bedingenden Auffassung der Kunst, und ihres daraus entspringenden Styls. Gleichwohl machen, wie ich gegenüber den Kunsthistorikern und Kunstkennern vom Fach bemerke, meine Auslegungen, Erläuterungen und Charakteristiken keinen Anspruch auf historische Gültigkeit oder gar auf allgemeine Zustimmung: dafür sind sie zu subjectiver, ideeller, weil eben ästhetischer Natur. In=

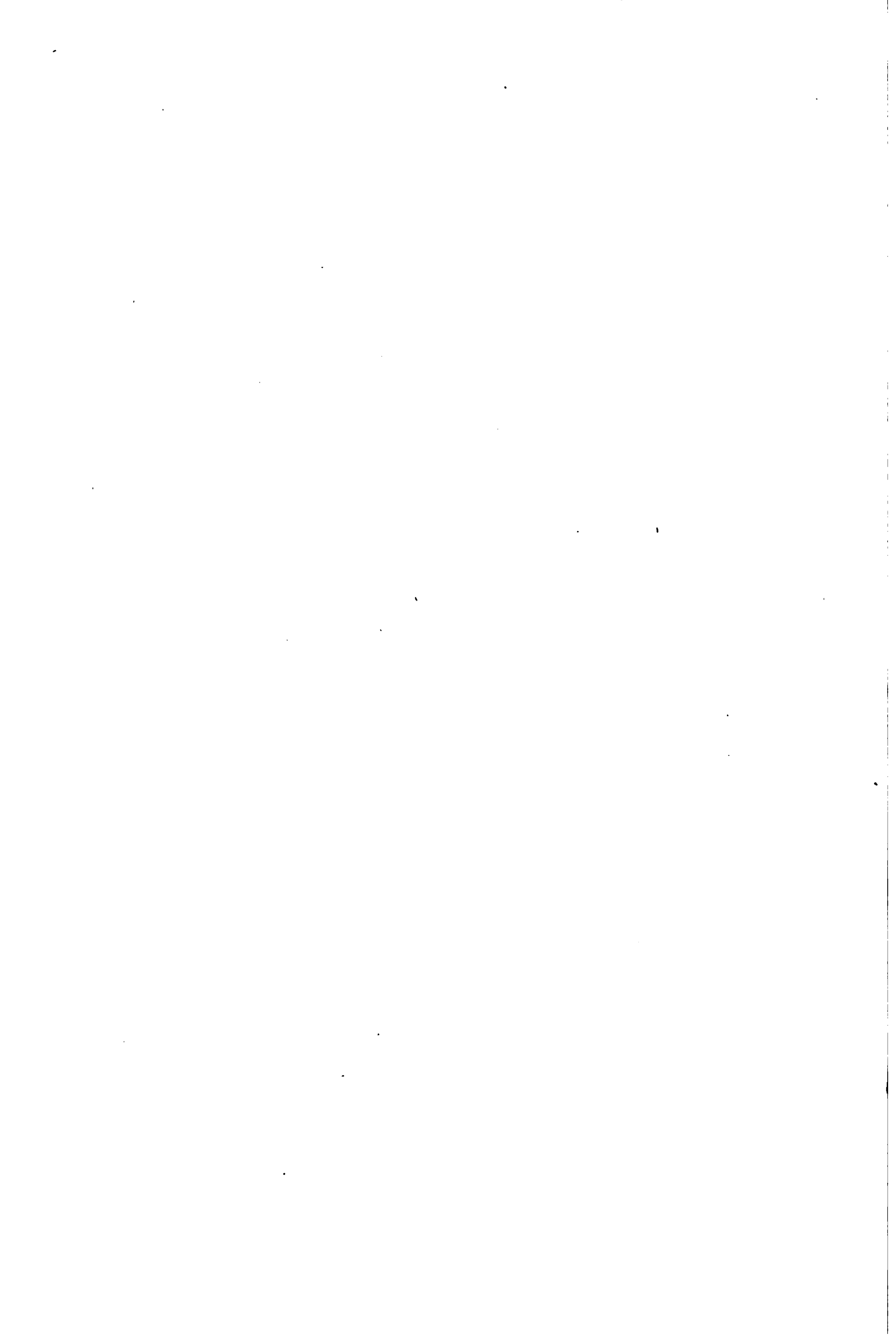
deß wenn sie auch keinen historischen Werth haben, so könnten sie doch immerhin eine ästhetische Berechtigung, eine gewisse Gültigkeit für die Fassung des ästhetischen Gehalts in den kunstgeschichtlichen Erscheinungen haben. Denn die Schönheit ist nun einmal keine Thatsache, sondern Anschauung, Begriff, Idee; und da die Kunst nur Kunst ist, wenn und so weit sie Schönes hervorbringt, die Idee der Schönheit veranschaulicht, so hat es auch die Kunstgeschichte nicht bloß mit Kunstthatsachen, sondern mit Kunstideen zu thun. Diese lassen sich nicht wie Thatsachen ermitteln und erweisen, sondern nur errathen, und können in den verschiedenen Kunstepochen wie in den Schöpfungen der einzelnen Künstler bedingend und bestimmend gewaltet haben, ohne ihnen selbst zum klaren Bewußtseyn und in ihren Werken zum klaren Ausdruck gekommen zu seyn, ohne also dem Kunsthistoriker als Historiker sich zu erkennen zu geben. —

Den Abhandlungen zur Geschichte der bildenden Kunst habe ich einige Artikel beigegeben, die Shakspeare's dramatischen Styl betreffen und unter denen sich in umgearbeiteter Form die beiden Essays über Goethe und Schiller in ihrem Verhältniß zu Shakspeare befinden, welche ich der zweiten Auflage meines Buchs über Shakspeare angehängt hatte, in der dritten dagegen weggelassen habe. Da es zur Mode des Tages gehört, Shakspeare herabzusetzen und ihm gegenüber Goethe und Schiller, aus Patriotismus, zu preisen, im Grunde aber alle drei als eingefleischte Idealisten zu den Todten zu werfen, um die man nur noch im historischen Interesse sich zu kümmern habe, so brauche ich wohl kaum zu fürchten, daß der Wiederabdruck jener beiden Essays Tadel und Angriff erfahren werde. Die Herren Realisten und Materialisten, welche die Tagesliteratur im Allgemeinen beherrschen, werden wahrscheinlich von meinem Buche überhaupt keine Notiz nehmen. Und das würde sowohl für sie wie für mich das Beßte seyn. Denn gelänge es ihnen, mein Werk todtzuschweigen, so hätten sie ja ihren Zweck auf die einfachste und leichteste Weise erreicht; und so wenig die Lectüre meines Buchs ihre Ansichten ändern würde, so wenig würde ihr abfälliges Urtheil auf mich einen Eindruck machen.

Halle, im August 1876.

H. Ulrici.

Inhaltsangabe.



I.

Ueber den Gegensatz der antiken und der neueren (christlichen) Kunst, — des Plastischen und des Pittoresken.

Lesen wir Homer neben dem Nibelungenliede oder Virgil neben Dante und Ariost, oder Aeschylus, Sophokles, Euripides neben Shakespeare, Calderon, Goethe und Schiller, so haben wir das Gefühl, als ob eine ganz andre Luft uns umwehe, als ob wir in eine andre Welt blickten. Versuchen wir, uns den Eindruck eines antiken Musikstücks vorzustellen, indem wir uns erinnern, daß die Griechen (und Römer) nur wenig von der Harmonie in unserm Sinne wußten und was wir Generalbaß nennen, ihnen unbekannt war, daß sie den Gesang der Oberstimmen meist nur in Octaven und Quarten begleiteten, weil sie Terzen und Sexten nicht für rein consonirende Intervalle hielten, daß sogar in einem ihrer s. g. Klanggeschlechter (Tonarten) Vierteltöne vorkamen, und daß ihre Hauptinstrumente nur in verschiedenen Flöten- und Harfenarten bestanden, so werden wir wiederum unmittelbar den großen Unterschied fühlen zwischen antikem und modernem Gesang, zwischen antikem und modernem Orchester. Aber auf dem Gebiete der bildenden Kunst, scheint es, müßte durchgängige Uebereinstimmung vorherrschen: hier, wo in der Archiktur die unverbrüchlichen Gesetze der Statik und Mechanik walten und mathematische Figuren aller Construction zu Grunde liegen, wo in der Sculptur und Malerei die menschliche Gestalt und die Naturform der Dinge Norm und Paradigma der künstlerischen Production bilden, hier, sollte man meinen, müßte der Unterschied zwischen der antiken und modernen Kunst fast ganz verschwinden. Und doch, welche bedeutende, tiefeinschneidende Differenz zwischen einem griechischen Tempel und einem gothischen Dome, zwischen dem Moses des Michel Angelo oder einer Apostelstatue Andrea San-

sovino's, Peter Vischer's 2c. und einem griechischen Heroen= oder Götterbilde, zwischen einem Raphael'schen Gemälde und Allem, was wir von der antiken Malerei wissen!

Worin liegt dieser augenfällige Unterschied? — Man hat längst bemerkt, daß die antike Kunst durchgängig mehr plastischer, die moderne mehr malerischer Art und Form sey; und ohne Zweifel ist damit der Hauptpunkt der Differenz richtig bezeichnet. Aber Plastisch, Pittoresk sind Wörter, mit denen Viele, selbst Künstler und Kunstkenner von Profession, nur einen vagen, unklaren Begriff verbinden dürften. Ihrem Wortsinne nach beziehen sie sich auf den Unterschied zwischen den beiden Künsten der Bildhauerei und Malerei. Aber worauf beruht deren Unterschied? Sicherlich nicht bloß darauf, daß die Plastik in Holz, Thon, Stein und Erz arbeitet, die Malerei dagegen des Stifts und Pinsels, d. h. der Farben als Mittels und Materials ihrer Darstellung sich bedient. Denn auch ein Gemälde, ein Bauwerk, ja eine Dichtung kann plastischen Gepräges seyn, und die ganze griechische Malerei, Architektur und Poesie war es. Der wahre Unterschied beider Künste kann mithin nur im Gebiete des Geistes, der künstlerischen Anschauung und Conception liegen, d. h. er kann in letzter Instanz nur auf einer verschiedenen Fassung und Darstellung der Idee der Schönheit beruhen.

Wir würden den festen Boden der Kunstgeschichte verlassen und das streitige Gebiet der Aesthetik betreten müssen, wollten wir uns auf eine begriffliche Bestimmung und Entwickelung dieser „Idee" einlassen: schon die Erklärung des Wortes Idee würde uns in langwierige Erörterungen, in Streit und Hader verwickeln*). Wir begnügen uns, von dem allgemein anerkannten Satze auszugehen, daß eine Abbildung der bloßen, rein äußerlichen, wenn auch immerhin gefälligen Form eines Gegenstandes noch kein Kunstwerk ist, ebenso wenig wie eine gefällige Farbenmischung oder Farbenzusammenstellung. Mit solchen Ab= oder Nachbildungen beginnt nicht einmal die Kunst; die Geschichte zeigt vielmehr, daß sie schon in ihren ersten Anfängen sich bemüht, dem dargestellten Gegenstande, wenn auch in höchst unvollkommener Weise, eine Beziehung zum geistigen Leben zu geben und in ihm auszudrücken. Auch ist ja eine bloße Form ohne allen Inhalt ebenso

*) Im Allgemeinen stimme ich mit den ästhetischen Principien M. Carrière's und A. Zeising's überein. Vergl. indeß meine „Grundzüge der praktischen Philosophie (Leipzig, 1873), Theil I, S. 157 ff.

undenkbar wie ein Inhalt ohne alle Form; und soll die Form gefallen, so muß sie mit ihrem Inhalt in Harmonie stehen; denn nur was in sich selbst und mit unserm menschlichen Wesen zusammenstimmt, gefällt uns. Das künstlerisch Schöne fordert mithin, daß irgend ein geistiges oder seelisches Element, eine Stimmung, ein Gefühl oder Affect, eine Situation, eine Handlung, in höchster Instanz ein großer, bedeutender Gedanke, kurz geistiges Leben überhaupt, durch zweckmäßige Bearbeitung eines sinnlich wahrnehmbaren Materials — sey es Holz, Stein, Erz, oder Licht und Farbe, oder Ton und Klang, Wort und Gebehrde — in größtmöglicher Klarheit zur Erscheinung, zur äußern Anschauung oder inneren Vorstellung, gebracht werde, und in einer Form sich uns präsentire, die uns gefällt und unsre Theilnahme, unser Interesse erregt. Der Umstand, daß gewisse Linien und Linienführungen (Figuren), gewisse Farben und Farbenzusammenstellungen, gewisse Töne und Tonverbindungen uns besser gefallen als andre, ist zwar von hoher Bedeutung; und es gehört zur ästhetischen Begabung des Künstlers, für diesen Unterschied einen scharfen, sicheren Sinn, ein feines Gefühl zu haben. Aber dieser Unterschied beruht doch wiederum nur auf der größeren oder geringeren Uebereinstimmung der mannigfaltigen Linien, Farben, Töne unter einander und mehr noch auf dem Grade ihrer Harmonie oder Disharmonie mit unserm eignen Wesen. Die Hauptsache ist und bleibt mithin der Einklang von Inhalt und Form, von Wesen und Erscheinung. Denn das Wesen, um das es sich handelt, ist im Grunde nur unser eignes (geistiges) Wesen, die Erscheinung unsre eigene (leibliche) Erscheinung. Der Mensch ist, wenn auch nicht das Maaß aller Dinge, so doch sicherlich das Maaß aller Schönheit: je mehr ein Gegenstand in Uebereinstimmung mit unserm eignen Wesen steht und daher einen harmonischen Eindruck auf uns macht, desto mehr fühlen wir uns zu ihm hingezogen; je mehr eine Gestalt der Bildung unsrer Leiblichkeit und der Harmonie ihrer Verhältnisse verwandt erscheint, desto mehr gefällt sie uns, desto unbedenklicher erklären wir sie für schön. —

Allein die künstlerische Form ist nicht eine äußerliche Façon, die beliebig geändert werden kann, ohne Wesen und Inhalt zu tangiren, kein bloßes Gewand, das ihm umgehangen und so oder anders drapirt werden kann. Wesen und Erscheinung, Seele und Leib stehen vielmehr im innigsten Verbande, in durchgängiger

Wechselwirkung zu einander, und bilden Ein lebendiges Ganzes, dessen Beschaffenheit und Zustände von den Zuständen und der Beschaffenheit seiner Theile abhängt. Je genauer letztere zu einander passen, je inniger und vollkommener die zwischen ihnen bestehende Harmonie ist, desto besser wird das Ganze sich befinden, desto vollkommener wird es seyn und erscheinen. Aber in der Wechselwirkung, kraft deren Seele und Leib sich gegenseitig bedingen und bestimmen, kann, ohne das Bestehen des Ganzen zu gefährden, der eine Factor mehr oder minder ein Uebergewicht über den andern behaupten. Fällt das Uebergewicht auf die Seite der Leiblichkeit oder wird es ihr beigemessen, so wird in der Darstellung des Ganzen die Form ein entsprechendes Uebergewicht über den Inhalt, die leibliche Erscheinung über das geistige Wesen erhalten. Der Künstler, der das Verhältniß beider in diesem Sinne faßt, wird den Nachdruck auf die Bildung der Leiblichkeit legen, und ihre Beziehung zum geistigen Leben nur so weit berücksichtigen, als sie sich ausdrücken läßt ohne die harmonische Gestaltung des Leibes zu beeinträchtigen. Auch er wird zwar die Schönheit in die Uebereinstimmung von Form und Inhalt, Leib und Seele setzen; aber ihm wird die harmonische Bildung des Leibes das Modell seyn, in welches das geistige Leben sich fügen muß, um künstlerisch darstellbar zu werden; sie wird ihm als die Bedingung erscheinen für die harmonische Gestaltung des geistigen Lebens, für die Uebereinstimmung der geistigen Elemente und Factoren mit den leiblichen. — Wird dagegen umgekehrt in der Wechselwirkung zwischen Leib und Seele das Uebergewicht dem geistigen Leben beigemessen, so wird eben damit auch das Verhältniß beider Seiten in der künstlerischen Darstellung sich umkehren. Dem Künstler, der dasselbe in diesem Sinne auffaßt, wird es in erster Linie darauf ankommen, daß das Wesen und Leben des Geistes in seiner Darstellung zur klaren Anschauung gelange. Die Haltung und Gestaltung des Leibes wird sich nach diesem Ziele seines Strebens richten müssen; er wird die leibliche Formgebung von ihrer Beziehung zum geistigen Gehalte abhängig machen. Auch ihm wird zwar die Versinnlichung des reinen vollkommenen Gleichgewichts beider Seiten das Ideal der Schönheit seyn; aber weil ihm die Form nur Werth und Bedeutung hat, soweit sie Ausdruck, Manifestation des Wesens ist, so wird er dem Ideale dadurch sich zu nähern suchen, daß er dem Leibe eine Haltung und Gestaltung giebt, die

ihn befähigt, das geistige Leben zum klarsten vollkommensten Ausdrucke zu bringen.

Jene erste Fassung und Darstellung des Verhältnisses von Form und Inhalt ist die plastische, diese zweite die malerische. Jene war das stets herrschende Princip der antiken Kunstbildung, diese erzeugte die neuere (christliche) Kunst und waltet im Allgemeinen noch in ihr.

Aus diesem allgemeinen fundamentalen Unterschiede zwischen der plastischen und der malerischen Darstellungsweise ergeben sich von selbst die einzelnen Merkmale der einen wie der andern.

Das Plastische, der Ausdruck des eigenthümlichen Wesens der Sculptur, fordert demgemäß vor Allem die höchstmögliche Harmonie und Symmetrie, Proportionalität und Gesetzmäßigkeit der Bildung des Leibes und zwar des menschlichen Leibes als Prototyps aller körperlichen Gestaltung. Denn nur der menschliche Leib vermag geistiges Leben voll und klar auszudrücken; und nur da, wo er mit sich selbst in voller Uebereinstimmung steht, vermag er die Harmonie des geistigen Lebens zu vermitteln, und mit seiner Gestaltung in Einklang zu setzen. Eben damit aber fordert das Plastische eine Schönheit der leiblichen Bildung, die man insofern ideal nennen kann, als sie die höchstmögliche Vollkommenheit der äußern, unmittelbar in die Sinne fallenden Form repräsentirt. Denn diese ganz in die Erscheinung aufgehende Formschönheit kann nur zur Anschauung gebracht werden, wenn die Leiblichkeit als das vorwaltende, die Bildung und Entwickelung des Geistes bedingende Princip gefaßt und dargestellt erscheint. Und in höchster Vollkommenheit zur Anschauung gebracht, wird sie zum sinnenfälligen Ausdruck der Idee der Schönheit als des normativen Begriffs der Vollkommenheit der Form überhaupt. — Daraus aber folgt zweitens: Das plastisch Schöne fordert klare gediegene Bestimmtheit der Darstellung und des dargestellten Gegenstands, also volle Sicherheit der Behandlung, präcise Bezeichnung des gemeinten Gegenstands, volle Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit der Umrisse, weil nur unter dieser Bedingung jene Gesetzmäßigkeit, Proportionalität und Harmonie der Gestaltung, von welcher der künstlerische Eindruck des Ganzen abhängt, klar hervortreten kann. Und mithin wird die Plastik ihren Zweck am leichtesten und sichersten erreichen durch Abbildung des Gegenstandes in voller, alle drei Dimensionen umfassender Körperlichkeit, wie die Natur sie zeigt; darum wird sie am

zweckmäßigsten eines festen, soliden, dauerhaften Materials als Mittels der Versinnlichung ihrer Conceptionen sich bedienen. — Die plastische Darstellung fordert drittens Uebergewicht der Ruhe über die Bewegung und zwar in geistiger wie in leiblicher Beziehung, also eine feste entschiedene Haltung, Selbständigkeit und Selbstgenügen der Gestalten, und mithin nur langsame, gemessene und maaßvolle Bewegtheit derselben. Denn jede Unsicherheit der Stellung, jedes Schwanken der Haltung, jede heftige Körper- wie Gemüthsbewegung, durch welche Rumpf und Gliedmaßen des Leibes übermäßig gespannt, gestreckt oder zusammengepreßt, die Gesichtszüge verzerrt werden, stört und beeinträchtigt nothwendig die unerläßliche Schönheit der Form, und ist daher nur gestattet, wo der Fehler durch höhere Zwecke, durch die inhaltliche Bedeutsamkeit der Aufgabe, die Fülle der Gestalten, die Weite der Composition, entschuldigt erscheint. — Aus der Forderung durchgängiger Gesetzmäßigkeit der Gestaltung folgt viertens, daß die plastische Darstellung vorwiegend das Gepräge der Nothwendigkeit trage und jede Gestalt den Eindruck mache, als habe sie nur so und nicht anders gebildet werden können. Das Nothwendige, Gesetzmäßige aber ist zugleich das Allgemeine: nur was in den Exemplaren als das ihnen allen Gemeinsame, Gleiche Identische erscheint, kann für die gesetzmäßige Bildung einer Gattung oder Art von Dingen gelten. In der plastischen Darstellung wird daher das Freie, Individuelle, Charakteristische gegen das Nothwendige, Allgemeine, Typische zurücktreten müssen. Nicht als ob die Sculptur nur den Menschen-überhaupt, nur den allgemeinen Jüngling, den allgemeinen Mann oder Greis darstellen dürfte; — sie muß natürlich ebenfalls personificiren, individualisiren, charakterisiren: denn das Allgemeine existirt ja nur im Besondern und Einzelnen. Aber das Allgemeinmenschliche, Typische muß über das Individuelle, Eigenartige soweit hervorragen, daß jenes als das Wesentliche, Principielle, dieses nur als Modification oder Specification erscheint. Daher die Nothwendigkeit, Porträtstatuen zu idealisiren, d. h. die Persönlichkeit des dargestellten Helden soweit umzugestalten, daß sie als Ausdruck eines Allgemeinen erscheint, sey es einer herrschendeu Geistesrichtung oder eines Charakterzuges seiner Zeit und Nation, sey es einer besondern Wirkungssphäre, der Kunst oder Wissenschaft, der Kriegführung oder Staatsverwaltung. Wo diese Umgestaltung unmöglich ist, ohne die gegebene Persönlichkeit ihrer Individualität zu

entkleiden und unkenntlich zu machen, da ist die Porträtstatue unausführbar. (Ein Buckeliger z. B. ist plastisch undarstellbar). Daher die Unfähigkeit der Sculptur, eine Landschaft oder eine Bande Bier trinkender und Kegel schiebender Bauern darzustellen. Denn die Landschaft mit ihrer Perspective, mit ihren Uebergängen von voller Deutlichkeit zu verschwimmender Unklarheit der Conturen, mit der Mannichfaltigkeit ihrer Gegenstände, die nicht für sich, sondern nur im Ganzen Bedeutung haben, widerspricht der plastischen Bestimmtheit und Selbständigkeit der Figuren; und die Gestalten Bier trinkender und Kegel schiebender Bauern stehen mit dem Princip plastischer Formschönheit in unlösbarem Gegensatz. Daher die Beschränktheit der Plastik in Betreff der Darstellung der Thiere, von denen sie nur diejenigen heranziehen kann, die typisch als Repräsentanten allgemeinmenschlicher Charakterzüge sich fassen lassen und in deren Gestalten eine der menschlichen Bildung verwandte Symmetrie und Harmonie sich kund giebt. — Da das Relief, namentlich das Basrelief, eine mittlere Stellung zwischen der Sculptur und Malerei einnimmt, so versteht es sich von selbst, daß die dargelegten Gesetze der plastischen Darstellung für Reliefarbeiten nicht in derselben Strenge gelten, mit der sie bei Statuen zu befolgen sind.

Das Pittoreske, weil basirt auf das Uebergewicht des ideellen Factors der künstlerischen Darstellung, auf die Herrschaft des Geistes über die Natur, der Seele über ihren Leib, fordert umgekehrt ein Hervortreten des Subjectiven, Individuellen, Charakteristischen in dem Sinne, daß das Persönliche, Eigenartige als das Wesentliche, als Gegenstand und Zweck, das Allgemeine, Typische nur als Substrat, als Mittel oder Modell ihm dienend erscheine. Denn in der charakteristischen Gesichtsbildung und Leibeshaltung spiegelt sich die Einwirkung der Seele und des geistigen Lebens auf die Gestaltung des Leibes ab. Demgemäß muß in der malerischen Auffassung die Nothwendigkeit gegen die Freiheit zurückweichen; jene wird nur als die Fundirung und Begränzung des Schauplatzes erscheinen, auf welchem die Freiheit sich bewegt und dessen Gränzen sich nicht überschreiten darf, um nicht in launenhafte, schrankenlose, undarstellbare Willkühr sich zu verlieren. Denn in der Bethätigung der Freiheit des Willens und Gedankens zeigt sich wiederum die Macht des Geistes über den Leib und seine Kräfte. Aus demselben Grunde fordert die malerische Darstellung vorzugsweise Veranschaulichung körperlicher

wie geistiger Bewegtheit, insbesondre Versinnlichung der mannichfaltigen Regungen und Strebungen des Seelenlebens und in erster Linie des Wollens und Wirkens, des Thuns und Leidens der Menschen. Denn in und mittelst der Handlung, die ja nur in den vom Gedanken und Willen geleiteten und zusammengeordneten Bewegungen des Leibes besteht, drückt sich die Herrschaft des Geistes über den Körper am prägnantesten aus.*) Da, wo die Sculptur nur vorsichtig und zurückhaltend auftreten darf, wo sie leicht Gefahr läuft sich zu verirren und ihre eigenen Gesetze zu verletzen, in der Veranschaulichung energischen Wollens und Handelns, starker Affecte und Leidenschaften, wird die Malerei gerade ihre größten Triumphe feiern. Ihr ist auch die Landschaft, das Thierleben, das gemeine Alltagstreiben der Menschen nicht verschlossen, sie kann auch diese Gebiete in den Kreis ihrer Darstellung ziehen, weil sie nicht an das Gesetz formeller Schönheit gebunden ist, weil es ihr vielmehr vor Allem auf Veranschaulichung der mannichfachen Regungen des Seelenlebens ankommt, und weil die Seele auch darin ihre selbständige centrale Stellung inmitten der Natur bewährt, daß sie ihre Stimmungen, Gefühle, Strebungen überall wiederfindet und überallhin überträgt, wohin sie ihre Blicke, ihr Sinnen und Trachten richtet. — Aus demselben Grunde endlich verlangt das malerisch Schöne zu seiner vollen Entfaltung und Wirkung einen möglichst weiten Spielraum, die Zusammenstellung einer reichen Fülle von Figuren in verschiedener Localisirung und Umgebung, in verschiedenen Situationen, Beziehungen und Verhältnissen, weil nur unter dieser Bedingung die volle Kraft und Tiefe des geistigen Lebens, namentlich die volle Energie menschlichen Wollens und Handelns sich zur Anschauung bringen läßt.

Der Begriff des malerisch Schönen erheischt mithin eine Fassung und Darstellung, welche zwar auch nach äußerer formeller Schönheit zu streben hat, ihr aber niemals das Charakteristische der Erscheinung, das geistig Bedeutsame, die Tiefe und Fülle des seelischen Ausdrucks zum Opfer bringen darf. Das malerisch Schöne wird daher nicht sowohl in jener plastischen Gesetzmäßigkeit der Bildung und Construction, jener plastischen Selbständig-

---

*) Lionardo da Vinci verlangt in seinem Trattato della Pittura von einer guten Malerei größtmögliche Mannichfaltigkeit und Abwechselung der Physiognomien, der Lebensalter, der Bewegungen, ungedämpfte Lebhaftigkeit der Action, wie sie dem Leben abgesehen ist.

keit, Gediegenheit und Formvollendung der Einzelgestalten, als vielmehr in einer innigen Verschmelzung aller Theile, aller Formen und Figuren, Farben und Linien zur vollkommenen Harmonie eines von Einem Gedanken, Einem Sinne und Geiste durchdrungenen Ganzen sich äußern. Es ist mehr eine Schönheit der Uebergänge und Beziehungen, der Verbindungen und Verhältnisse der Dinge als der Dinge selbst, eine Schönheit, die mehr bedeutet als sie unmittelbar ausdrückt, indem sie auf den inneren, ideellen, unwahrnehmbaren Zusammenhang der erscheinenden Dinge wie auf die der sinnlichen Wahrnehmung ebenso unzugängliche Tiefe des geistigen Lebens und seiner Verwandtschaft mit dem leiblichen hinweist, — kurz eine Schönheit der sinn- und bedeutungsvollen Gruppirung und Composition, der musicalischen Schönheit vergleichbar, die auf der Verknüpfung der Melodieen und der sie charakterisirenden Uebergänge der Harmonie beruht.

Aus unseren Prämissen folgt: weil es Aufgabe der Malerei ist, das geistige Leben des Menschen als Hauptfactor seines Seyns und Wesens zur Anschauung zu bringen, so muß sie ein Material als Mittel ihrer Darstellung sich suchen, das geeignet ist, die feinen, zarten Züge, in denen die Bewegungen und Regungen der Seele auf ihre Leiblichkeit sich reflectiren und in der leiblichen Erscheinung sich abspiegeln, auszudrücken. Das aber ist vorzugsweise die Farbe kraft der Fülle ihrer mannichfaltigen Unterschiede und Gegensätze, Nüancen, Mischungen und Uebergänge. Und umgekehrt, weil die Malerei sich der Farben als Mittel ihrer Darstellung bedient, wird sie vorzugsweise das geistige Leben zum Gegenstand ihrer bildnerischen Thätigkeit wählen müssen. Denn der gemalte Gegenstand hat nicht volle, nach allen drei Dimensionen ausgedehnte Körperlichkeit, wie die Statue, sondern muß mit der bloßen Flächenausdehnung sich begnügen. Und die Farben, deren künstlerische Mischung und Zusammenstellung nach Licht und Schatten dem Gegenstande den Schein der vollen Körperlichkeit geben, sind kein palpabler Stoff, sondern im Grunde nur (vom Färbestoff) reflectirte Lichtstrahlen. Das Licht aber ist, wenn überhaupt noch stofflicher Natur, der feinste, regsamste, dem Wesen des Geistes am nächsten verwandte Stoff. Die Malerei ist daher weit mehr als die Sculptur und Architektur eine Kunst des schönen Scheins; und soll der bloße Schein Leben und Wirklichkeit für uns gewinnen, so muß die Malerei durch die klarere prägnantere Bezeichnung der seelischen Regungen und Bewegun-

gen zu ersetzen suchen, was ihr an Kraft und Wirkung nach der stofflichen sinnlichen Seite abgeht; sie muß durch stärkere Betonung und deutlicheren Ausdruck des geistigen Lebens unsere Einbildungskraft erregen, auf daß diese ergänze, was der sinnlichen Wahrnehmung mangelt. Gelingt ihr das nicht, so bleibt das Gemälde ein gefärbte Leinwand oder Holztafel. —

Kehren wir nun zurück zu unserm Satze: die antike Kunst unterscheide sich vornehmlich durch ihr allgemein plastisches Gepräge von der neueren, so wird jetzt dieser Ausspruch einen bestimmten Sinn gewonnen haben. Es kommt nur noch darauf an, nachzuweisen, daß die antike Kunst in der That dieß plastische Gepräge überall an sich trage.

Was zunächst die Dichtkunst betrifft, so zeigt es sich hier sogleich ganz äußerlich in der Art der Wort- und Versbildung, des Rhythmus und der Betonung. Die antike, die griechische wie die lateinische Prosodie ist insofern eine quantitirende, als ihr gemäß Wortfolge, Rhythmus und Versmaaß nach der Länge und Kürze der Wörter und Sylben sich zu richten hat, und nur in zweiter Linie Sinn und Bedeutung der Worte zu berücksichtigen ist. Die Prosodie der neueren Sprachen dagegen ist eine accentuirende, weil nach ihr umgekehrt Sinn und Bedeutung der Worte über deren Betonung und Stellung, über Rhythmus und Versmaaß entscheidet, Länge und Kürze der Sylben unter der Botmäßigkeit des Accents steht. Die Sprache aber vertritt in der Poesie die Stelle des sinnlichen Stoffs, den äußern, leiblichen, formellen Factor, welcher den Gedanken verkörpert, die Dichtung wahrnehmbar, mittheilbar macht. Und die Poesie unterscheidet sich nur dadurch von der Prosa, daß sie dieß sinnliche Material in ähnlicher Art bearbeitet, formt, gestaltet und mit dem ideellen Inhalt der Dichtung in die von der Schönheit geforderte Harmonie setzt, wie die bildenden Künste das Material des Steins, des Erzes, der Farben bearbeiten, um in ihm geistiges Leben zum Ausdruck zu bringen. Da in einer accentuirenden Sprache und Prosodie der Accent, d. h. die Betonung und Hervorhebung der Worte je nach ihrer für den Sinn und Zweck der Rede größeren oder geringeren Bedeutung über deren Aussprache, Stellung, Verbindung 2c. entscheidet, so erscheint hier die poetische Formgebung durch den ideellen Inhalt der Rede bedingt und bestimmt. Und da in den quantitirenden Sprachen umgekehrt das bestimmte unveränderbare Zeitmaaß der Wörter und

Sylben, also die äußere Aussprache, Rhythmus und Versmaaß und damit die Verbindung der Wörter regelt, so behauptet in ihnen umgekehrt das Wort nicht nur eine selbständige, vom Gedanken unabhängige Geltung, sondern beherrscht insofern die poetische Formgebung, als sie sich nach ihm und seiner Pronunciation zu richten hat. Eine quantitirende Prosodie trägt mithin ein plastisches, ein accentuirendes, ein malerisches Gepräge. Es ist daher ein durchschlagendes Zeugniß für den tiefgreifenden Gegensatz der antiken und modernen Geistesbildung = überhaupt, daß die Sprachen des Alterthums quantitirende, die neueren sämmtliche accentuirende Sprachen, wenn nicht ursprünglich waren, doch gegenwärtig sind.

Aber auch in Beziehung auf Inhalt, Geist und Charakter der antiken Poesie zeigt sich dasselbe Verhältniß, derselbe Gegensatz. Die Helden des antiken Epos sind durchaus plastische Gestalten, von dem gemeinen Volke der Sterblichen weniger durch hervorragende Geisteskräfte, als durch Kraft und Schönheit des Leibes, Stärke der Affecte und Leidenschaften, Muth, Tapferkeit und Waffenübung, kurz durch den höheren Grad der Vollkommenheit, der Entwickelung und Ausbildung ihrer Leiblichkeit ausbezeichnet; auf ihr vornehmlich beruht ihre bevorzugte Stellung. — Die Lyrik erhielt schon in der Wiege durch ihre Verbindung mit der Orchestik, dem sinnbildlichen, darstellenden Tanze, ein plastisches Gepräge, eine Form, in welcher der poetische Inhalt, durch leibliche Stellungen und Bewegungen ausgedrückt, die sinnliche Anschaulichkeit des Bildwerks gewann, aber auch nach dieser bildnerischen Form seiner Darstellung sich richten mußte, undaher nicht sowohl im Ausdruck von Empfindungen und Gefühlen als in dichterischen Anschauungen, im Ruhm und Preise der Götter und Helden, in der Erinnerung an Thaten und Ereignisse 2c. bestehen konnte. Diesen Charakter behielt sie in ihrer Hauptzweigen bei. Nur in der nach griechischer Schätzung untergeordneten Gedichtgattung (dem s. g. μέλος) diente sie zum Ausdruck der Stimmungen, Gefühle, Gemüthsbewegungen des Dichters, deren Darstellung die neuere Poetik für die der lyrischen Dichtung speciell zugewiesene Aufgabe erachtet. — Aber auch das antike Drama stand unter der Herrschaft der Plastik und plastischen Formgebung. Sie folgte aus den Stoffen, die es sich wählte, wie aus der Art ihrer Behandlung, daraus, daß die Helden der Tragödie durchgängig die alten epischen Heroen waren,

und daß der Chor mit seinen Gesängen und darstellenden Tänzen eine so bedeutende, mit dem Ganzen innig verwobene Rolle spielte. Ja sie folgte unmittelbar schon daraus, daß die Schauspieler nicht nur in einem bestimmten, unwandelbaren, der darzustellenden Persönlichkeit möglichst entsprechenden Costüme, sondern auch in festen, ihrer Rolle angepaßten Masken spielten. Schauspieler mit stehenden Masken sind im Grunde bewegliche, lebendige Statuen, und ihr Spiel hatte daher ohne Zweifel ein mehr statuarisch plastisches als dramatisches Gepräge, das erst in der späteren Komödie dem Dramatischen in unserem Sinne sich annähern mochte.

Von der antiken Musik wissen wir so wenig, daß wir uns kaum eine klare Vorstellung von ihr zu machen vermögen. Nur so viel darf als feststehend angesehen werden, daß sie auf einer verhältnißmäßig niedrigen Stufe der Bildung und Entwickelung stand, viel tiefer als die Poesie und die bildende Kunst. Das ergiebt sich unabweislich aus den oben angeführten Thatsachen: wo das Princip des Dreiklangs fehlt, da kann von Accordenbildung und Accordenfolge, also von harmonischer Ausgestaltung der Musik nicht die Rede seyn. Dazu kam, daß die Musik in der Blüthezeit der griechischen Kunst und Geistesbildung nicht selbständig, sondern nur in Verbindung mit Poesie und Orchestik geübt ward, nur zur Begleitung von Recitativ, Gesang und Tanz diente. Der griechische Dichter war zugleich Componist; er selbst erfand die Melodieen und deren instrumentale Begleitung, die zur öffentlichen Darstellung seiner Dichtung bestimmt waren; die Vortragsweise der Homerischen Rhapsoden blieb dieselbe in den historischen Zeiten, d. h. das Musikalische daran war des Rhapsoden eigenes Werk; Tyrtäus, Alcäus, Simonides, Pindar, Aeschylus galten bei ihren Zeitgenossen nicht nur als Dichter, sondern auch als Musiker (Componisten) ersten Ranges (M. Gevaert: Histoire et théorie de la musique de l'antiqnité. Gent 1876). Erst spät, zur Zeit des beginnenden Verfalls gewann die Musik in dem aufblühenden Virtuosenthum eine gewisse Unabhängigkeit, volle Selbständigkeit nie. — Wir erklären uns dieß auffallende Zurückbleiben der Musik hinter den übrigen Künsten daraus, daß die Musik als reine Tonkunst zur Plastik in diametralem Gegensatz steht, der keine Vermittelung zuläßt, und daß daher der so vorwiegend plastisch gerichtete Geist der Griechen für die rein musikalische Schönheit wenig Sinn und Verständniß besaß.

Daß dagegen die Schwesterkünste der Plastik, die Baukunst und die Malerei, hoch entwickelt, aber entschieden von ihrer bevorzugten Schwester beherrscht waren, zeigen die erhaltenen Monumente zur Evidenz. Die beiden architektonischen Hauptstyle waren bekanntlich der dorische und ionische. Der korinthische Styl trat erst später hinzu, und war im Grunde nur eine Modification des ionischen: das ihn charakterisirende Capitäl, das von den beiden älteren ihn unterscheidet, ward erst zwischen 420 und 400 v. Chr. vom Bildhauer Kallimachos erfunden. Und der s. g. römische Styl, der zur Zeit der Uebersiedelung der griechischen Kunst nach Rom entstand, war wiederum nur eine Modification des korinthischen. Die verschiedene Form, Höhe und Umfang der Säulen war das Hauptkriterium dieser verschiedenen Baustyle. Die dorische Säule aber verglichen die Griechen selbst mit der Gestalt eines kräftigen, wohlgebildeten Mannes, die ionische mit einem schlanken, schönen Weibe, — ein Vergleich, der das Bewußtseyn der Griechen von der Verwandtschaft ihrer Baukunst mit der Plastik unverholen ausspricht. Der Tempelbau, von dem in Griechenland wie überall die Architektur als Kunst ausging, war ausdrücklich und ausgesprochener Maaßen zum Wohnhaus des Gottes bestimmt, entsprechend der religiösen Grundanschauung der Griechen, die nur von einer Immanenz, einem Walten und Wirken der Gottheit in der Welt, wußte. Hegel hat die griechische Religion als die „Kunstreligion“ par excellence charakterisirt, d. h. als das Aufgehen der Religion nach Inhalt und Form in die Kunst und die künstlerische Anschauung. Er hätte sie richtiger als die par excellence *plastische* Religion oder als religiöse *Plastik* bezeichnen sollen. Die griechischen Götter, die Geistes- und Blutsverwandten der im Epos gefeierten Heroen, waren in der That durchaus plastische Gebilde. Denn sie waren zwar wohl geistige, ethische Persönlichkeiten und darum, im Gegensatz zu den alt orientalischen Gottheiten, von rein menschlicher Bildung und Gestaltung. Aber jeder Gott hatte zugleich eine Naturseite, und diese war die ursprüngliche, seine Wesenheit bedingende. Sey es, daß eine bestimmte Region der Welt (Himmel oder Erde, Land oder Meer, Berg oder Thal, Luft, Wasser, Feuer und Licht, Sonne, Mond 2c.), sey es, daß ein bestimmtes Gebiet der Bedürfnisse und Bedingungen des menschlichen Daseyns seiner Herrschaft zugewiesen war, — die besondere Beschaffenheit dieser Naturseite spiegelt sich so bedeutsam in seiner Persönlichkeit ab, daß durch

sie auch sein geistiger und ethischer Charakter bestimmt und von dem anderer Götter unterschieden erscheint. Sie bildet die leibliche Hälfte seines Wesens. Nur durch die vollkommene, unstörbare Harmonie beider Seiten, auf der seine Unsterblichkeit beruht, und durch seine das menschliche Maaß weit überragende Macht, Größe und Schönheit unterscheidet sich der Gott von den Heroen und dem gemeinen Schlage der übertägigen Menschen. Diesem durchaus plastischen Idealgebilde entspricht dann auch Form, Anlage und Construction des Tempels, der Wohnstätte dieses Gottes. Eine Statue desselben, ein ideales Porträt seiner Persönlichkeit, das seine Gegenwart inmitten seiner Verehrer versinnlichte, thronte in der s. g. Cella, dem inneren Mittelpunkte des ganzen Baues, dem Sanctuarium, zu welchem das Volk keinen Zutritt hatte. Die übrigen Räume gruppirten sich um dieß Centrum: vor der Cella lag der Pronaos als Empfangs- und Audienzzimmer der dem Herrscher sich nahenden, ihre Wünsche und Gebete, Danksagungen und Huldigungen darbringenden Unterthanen; hinter ihr der Opisthodom als seine Schatzkammer und als Aufenthaltsort seiner Diener, der Priester und ihrer Gehülfen; an den Seiten Nebenräume zur Aufstellung von Weihgeschenken, Gedenktafeln ꝛc. Ein plastisches Kunstwerk, das plastische Abbild des plastischen Gottes, war also gleichsam die Seele des ganzen Baus: er war im Grunde nur errichtet, um eine Statue aufzunehmen und ihr Schutz und Schirm zu gewähren. Von dieser Bestimmung des Tempels erscheinen jene vier verschiedenen Baustyle so gleichmäßig bedingt und durchdrungen, daß gegen ihre Aehnlichkeit und ideelle wie formelle Verwandtschaft die Besonderheiten, die sie trennen, nur wie geringe, unbedeutende Modificationen erscheinen, wenn man mit ihnen den tiefgreifenden Unterschied vergleicht, der zwischen den christlichen Baustylen, zwischen einer altchristlichen Basilica und einem byzantinischen Kuppelbau, zwischen einer romanischen Kirche und einem gothischen Dome, besteht.

Wie sonach die antike Architektur ein augenfällig plastisches Gepräge trägt, so und noch mehr die der Sculptur so viel näher stehende Malerei. Wie die Musik, so entwickelte sie sich viel später als die übrigen Künste. Erst im Jahrr 405, zu einer Zeit als die Baukunst im Parthenon des Iktinos, dem berühmten Meister- und Musterwerke architektonischer Schönheit, die Sculptur in den ebenso berühmten Bildwerken des Phidias und seiner Schüler bereits den Höhepunkt ihrer Bildung erreicht hatte, wurde

der Pinsel erfunden. Bis dahin bedienten sich die Maler der Schwämme zum Auftragen der Farben, und vermochten mithin schwerlich eine feine, scharfe Zeichnung, Modellirung und Charakteristik, noch ein zartes fein abgestuftes Colorit und Helldunkel zu erreichen. Von da ab näherte die Malerei sich zwar in raschen Schritten ihrem Ziele, und gelangte bereits unter dem Hofmaler Alexander's des Großen, dem vielgepriesenen und allbekannten Apelles, auf den Gipfelpunkt ihrer Ausbildung, — zu einer Zeit da die Sculptur ihrerseits am Rande des beginnenden Verfalls stand. Aber nur darum, weil die Sculptur bereits sich ausgelebt hatte, konnte sie, wie es scheint, neben ihr zur Geltung kommen und als jüngere Schwester mit der alternden, bereits zu den Mitteln der Sinnenschmeichelei, Gefallsucht und Schmuckhäufung greifenden, rivalisiren. Denn verstehen wir die uns überlieferten Nachrichten über Geist und Charakter dieser Blüthezeit der antiken Malerei recht, so war es nicht die hohe, ideale, mit Würde und Größe gepaarte Schönheit, sondern einerseits die den Sinn reizende Anmuth und Grazie, Feinheit und Zierlichkeit, andererseits die porträtmäßige Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung, welcher die Malerei und insbesondere die Werke des Apelles den Beifall und Ruhm verdankten, der ihnen allgemein zu Theil ward. Und dürfen wir nach den uns erhaltenen, leider nur spärlichen und späten Resten antiker Malerei urtheilen, so werden wir zwar von der Kunst eines Apelles in Betreff der Feinheit des Liniengefühls, Correctheit der Zeichnung, der Schärfe und Gediegenheit der Charakteristik nicht hoch genug denken können. Aber wir werden auch annehmen dürfen, daß die Zeichnung den griechischen Malern der leitende, allein maaßgebende Factor war, die Licht- und Farbengebung gegen sie entschieden zurücktrat und daher nur so weit ausgebildet war, um als Mittel zur klaren, prägnanten Umschreibung der Conturen und genügender Modellirung der Gestalten dienen zu können. Denn vom Helldunkel im engern Sinne, d. h. von einer künstlerischen Vertheilung der Lichter und Schatten, einer Abtonung, einer Contrastirung derselben und einer durch mannichfache Zwischenstufen vermittelten Ueberleitung des höchsten Lichts zum tiefsten Schatten, sowie vom Brechen und Verschmelzen der Farben, von künstlerischer Zusammenstellung und Harmonisirung derselben, scheinen die griechischen Maler wenig oder nichts gewußt zu haben. Der Perspective fehlte offenbar noch die wissenschaftliche Grundlage, und es war ihnen daher

unmöglich, sie mit voller Sicherheit und Genauigkeit herzustellen. Von Farben wendeten die griechischen Meister nur vier an: Gelb, Roth, Weiß und Schwarz; mit Blau ward nur grundirt; Grün fehlte wahrscheinlich auf ihrer Palette, weil sie wohl nur selten und nur nebenbei auf landschaftliche Malerei sich einließen. Als besonderer Zweig der Kunst existirte letztere schwerlich.*) —

Die Zeichnung aber, auf die es ihnen, wie es sonach scheint, ausschließlich ankam, war durchaus plastischer Art; alle Figuren in größtmöglicher Abrundung und Selbständigkeit meist auf dieselbe Fläche, ohne Vertiefung des Raums hingestellt; das Princip plastischer Bestimmtheit, plastischer Formschönheit und typischer Allgemeinheit der Bildung im Uebergewicht über Charakteristik, Gruppirung und Composition; das seelische Leben, Empfindung, Affect, Gemüthsbewegung nur so weit ausgedrückt, als es ohne Verletzung des Princips formeller Schönheit geschehen konnte. Die Malerei ward mithin im Allgemeinen im Styl und Charakter des Reliefs behandelt: der Unterschied zwischen einem Gemälde und einer colorirten Relief-Figur war wenigstens nur ein geringer. — Wir können allerdings nur sagen: so scheint es sich verhalten

*) K. Woermann sucht in seiner Schrift: „Die Landschaft in der Kunst der Alten" (München 1876) nachzuweisen, daß die Griechen zwar erst spät, doch aber schon seit Alexander d. Gr. eine selbständige Landschaftsmalerei ausgebildet haben. Ist diese These richtig und sind die berühmten (bei Ausgrabungen im esquilinischen Hügel zu Rom entdeckten) Odysseenlandschaften, die er gleichzeitig in genauen chromolitographischen Abbildungen veröffentlicht hat, Copieen von Originalen aus der hellenistischen Epoche der griechischen Kunst, wie er annimmt, so ist es um so mehr zu verwundern, auf welch niedrigem Standpunkt die antike Landschaftsmalerei stehen geblieben ist. Denn mögen diese römischen Copieen immerhin hinter den griechischen Originalen weit zurückgeblieben seyn, — was wir wegen der schülerhaften Incorrectheit der Zeichnung der meisten menschlichen Figuren voraussetzen müssen, — so erscheint doch in ihnen auch die (ohne Zweifel getreue) Auffassung und Darstellung der Natur überhaupt, der Bäume und Felsen, des Wassers 2c. im Colorit so eintönig, in der Zeichnung so schematisch allgemein, daß es schlechthin ungewiß bleibt, welche Art von Bäumen, von Felsen gemeint sey. Die Bäume wie die Felsen erscheinen in allen den verschiedenen Gemälden stets in denselben plastisch gehaltenen, aber charakterlosen Conturen, in denselben Farben, in derselben Beleuchtung, gleichsam nur als plastische Repräsentanten des Begriffs Baum, des Begriffs Felsen. Kurz diese Landschaften stehen in jeder Beziehung so tief unter den bessern Werken der neuern Kunst, daß sie klärlich zeigen, wie wenig Sinn und Verständniß die Alten für die Naturschönheit überhaupt wie für die charakteristische Eigenthümlichkeit der Naturgegenstände besaßen.

zu haben. Denn die uns gebliebenen Reste antiker Malerei (in Pästum, Pompeji, Rom ꝛc.) sind, wie bemerkt, so gering und stammen aus so später Zeit, daß sie nur als dürftiger Abglanz früherer Herrlichkeit anzusehen seyn mögen. Aber wenn es auch sehr wahrscheinlich ist, daß die Künstler, denen wir sie verdanken, nicht viel höher als unsere Stubenmaler standen, so ist es doch ebenso wahrscheinlich und wird von den Archäologen allgemein angenommen, daß sie ältere Meister- und Musterwerke meist nur nachbildeten. Sehen wir also ab von allen Einzelheiten, namentlich von den Mängeln der Zeichnung wie des Colorits, an denen sie vielfach leiden, so werden wir berechtigt seyn, den allgemeinen Geist und Charakter der antiken Malerei nach dem Maaßstabe, den sie uns darbieten, zu beurtheilen. Und dieß Urtheil lautet dahin: im Allgemeinen ward die Malerei nur wie ein besondrer Zweig oder eine Abart der Plastik betrachtet und behandelt. Erst gegen Ende der griechisch-römischen Culturperiode zeigen sich Motive und Elemente, — namentlich in dem überhandnehmenden Einfluß des Orients auf die griechisch-römische Geistesbildung, — welche das plastische Princip durchbrechen und dem Pittoresken sich annähern. —

Diese äußerlich wenig bemerkbaren, mehr von innen heraus Gesinnung und Lebensansicht ändernden Elemente leiteten dann still und allmälig, ohne Bruch und Streit, von der antiken zur neueren (christlichen) Kunstbildung hinüber, d. h. bildeten den Uebergangspunkt von der vorherrschend plastischen zu der überwiegend pittoresken Form und Fassung der Kunst. Denn Wesen und Charakter der Malerei entsprach dem Geiste des Christenthums, dem Inhalte der neuen christlichen Lebens- und Weltanschauung bei weitem besser als Charakter und Wesen der Sculptur. Nach dem Ideale malerischer Schönheit strebte daher die christliche Kunstübung von Anfang an, zuerst unbewußt und unwillkührlich, mehr und mehr mit Bewußtseyn und Absicht. Und da sie gleichwohl anfänglich von der antiken Kunstbildung ausging und aus ihr sich herausbildete, so bestand der Entwickelungsproceß der christlichen Kunst nach der formellen Seite zunächst in einer allmäligen Umbildung des Plastischen in's Pittoreske. Dieser ersten Periode folgte die einseitige exclusive Herrschaft des malerischen Princips. Und erst auf der Höhe ihrer Entwickelung gelangte das plastische wieder zur Geltung, immer aber nur neben

jenem, niemals in vollkommen gleicher Berechtigung mit dem Principe malerischer Schönheit. —

Dieß wird die nächstfolgende Abhandlung darzuthun suchen.

II.

Der Begriff des Styls. — Die verschiedenen Baustyle als Hauptausdrucksformen des Geistes und Charakters der Bildungsepochen der neueren Kunst.

Das Wort „Styl" spielt bekanntlich eine große Rolle in der Aesthetik wie in der Kunstgeschichte. Ohne die Bedeutung desselben sich klar gemacht zu haben, dürfte es kaum möglich seyn, ein klares Verständniß von den in einem historischen Werke dargelegten Motiven und Entwickelungsphasen des Verlaufs der Kunstgeschichte zu gewinnen. Diese Bedeutung variirt aber mannichfach, d. h. das Wort wird anscheinend in so verschiedenem Sinne gebraucht, daß es so gut wie unverständlich wird, wenn es nicht gelingt, diese Mannichfaltigkeit auf einen ursprünglichen festen Begriff, auf dem seine ästhetische und kunsthistorische Unentbehrlichkeit beruht, zurückzuführen.

Wenn wir vom Styl eines einzelnen Künstlers, vom Styl Raphael's, Mozart's, Shakspeare's oder Goethe's reden, so meinen wir dem Sprachgebrauch gemäß den Inbegriff der stets wiederkehrenden, in allen seinen Werken mehr oder minder hervortretenden charakteristischen Züge, Motive, Ausdrucksweisen, die, eben weil sie im Allgemeinen sich gleich bleiben und überall sich wieder finden, als Aeußerungen des inneren unwandelbaren Kerns seiner künstlerischen Persönlichkeit, der Eigenthümlichkeit seines Genius zu betrachten sind, und daher seinen Werken ein besonderes, von andern sie unterscheidendes Gepräge aufdrücken, ihnen gleichsam als Merkmale und Kennzeichen anhaftend. In diesem Sinne sagt Buffon: Le style c'est l'homme. Styl in diesem Sinne hat jeder Künstler; und da von dem angeborenen Maaße der Begabung, der Kraft und Energie, der Tiefe und Weite, der

Klarheit und Präcision des Denkens, Wollens und Wirkens, die Selbständigkeit, Freiheit, Originalität des Geistes abhängt, so wird, je größer der Künstler ist, desto charakteristischer, origineller, bezeichnender sein Styl seyn, trotz der verschiedenen Formen, die er annehmen mag. — Aber der Styl kann in Manier entarten; und Manier ist ein schlimmer Fehler. Er wird zur Manier, wenn aus der Subjectivität des Künstlers — sey es infolge angeborener Einseitigkeit der Auffassung oder mangelnder Klarheit und Schärfe der Anschauung, sey es infolge von Originalitätssucht, Effecthascherei oder persönlicher, außerhalb der Kunst liegender Tendenzen, — Elemente in die Darstellung sich einmischen, welche die Wahrheit und Schönheit derselben stören. Oder was dasselbe ist, der Styl erscheint als Manier, wo die Subjectivität nicht als bloßes Organ der künstlerischen Darstellung des Gegenstandes sich kundgiebt, ihn nicht bloß formt und gestaltet, sondern ihn materiell abändert und damit seines ideellen, objectiven, allgemein gültigen Gehalts beraubt oder ihm eine Form giebt, welche demselben widerspricht. Es ist mithin Manier, wenn man heutzutage in lauter kurzen, scharf geschnittenen und zugespitzten Sätzen schreibt, sie wie geschliffene Steinchen nur äußerlich an einander reiht, den Sinn und Zusammenhang der Rede zu finden dem Leser überlassend. Es ist Manier, wenn ein Dichter in seinen Novellen und Romanen sich psychologische Probleme stellt und zu lösen sucht. Es ist Manier, wenn ein Maler Luther auf dem Reichstag zu Worms in theatralischer Haltung oder gesuchter malerischer Pose, in gespreizter prätentiöser Großartigkeit vorführt, oder wenn ein Bildhauer seinem Helden behufs schärferer Charakterisirung einen Mantel so schief umhängt, daß ein Zipfel desselben ihm hinten nachschleppt. Es gränzt auch schon an Manier, wenn ein Künstler allen seinen Bildern ohne Rücksicht auf den dargestellten Gegenstand einen und denselben — bräunlichen, violetten 2c. — Farbenton giebt. Kurz jede unnatürliche, dem Inhalt der Rede, der dargestellten Handlung oder Situation, dem Charakter der vorgeführten Person widersprechende Ausdrucksweise (Formgebung) ist manierirt.

Aber nicht nur jeder Künstler, sondern auch jedes Volk und jedes Zeitalter hat seinen eigenthümlichen Geist und Charakter, seine Subjectivität, der gemäß es die Dinge auffaßt, beurtheilt, behandelt. Dieser Nationalcharakter, dieser Zeitgeist und Zeitgeschmack wird, da jeder Mensch ein Kind seines Volks und Zeit-

alters ist, auch in der Individualität der Dichter und Künstler sich reflectiren, und damit ihren Werken ein nationales, zeitgemäßes Gepräge aufdrücken, das ihren individuell künstlerischen Styl in gleicher Weise modificirt uud daher allen gemeinsam erscheint. Man spricht daher mit demselben Recht von einem orientalischen, ägyptischen, griechischen rc. Styl, wie von einem antiken, altchristlichen, modernen, einem Styl des 11ten, 13ten, 16ten Jahrhunderts. — Auch der nationale Styl eines Volks, der Styl ganzer Zeitalter kann in Manier sich verkehren, — wie der s. g. Perücken- und Zopfstyl klärlich beweist.

An diesen ursprünglichen, auf das Subject der künstlerischen Production sich beziehenden Sinn des Worts lehnt sich eine dritte Bedeutung desselben an. Kunstverständige, Aesthetiker wie Historiker, brauchen in ihren Urtheilen oft das Prädicat „stylgemäß", und bezeichnen damit nicht etwa eine Darstellungsweise, die dem Style eines bestimmten Künstlers, Volks oder Zeitalters, sondern die dem eigenthümlichen Wesen, den besondern Gesetzen und Forderungen derjenigen Kunst entspricht, welcher das beurtheilte Werk angehört. Wie dort der eigenthümliche Geist und Charakter des Künstlers, des Volks oder Zeitalters, so wird hier der besondre Geist und Charakter der betreffenden Kunst als der Factor gefaßt, der dem Kunstwerke ein bestimmtes Gepräge aufdrückt. In diesem Sinne spricht man von epischem, dramatischem Styl, architektonischem, plastischem Styl, Kirchenstyl, Opernstyl rc., und eine Darstellung, die in diesem Sinne Styl zeigt, heißt stylgemäß, — ein Epitheton, das immer ein Lob ist.

Aus dieser Bedeutung des Worts hat sich dann ein noch allgemeinerer Sinn desselben entwickelt und im Sprachgebrauch festgestellt. „Stylvoll" wird auch jede Darstellung, insbesondere im Gebiete der bildenden Künste, genannt, welche überhaupt, im Allgemeinen, das Gepräge einer über dem Ganzen waltenden, in der Gestaltung, dem Aufbau und der Composition desselben sich kundgebenden Gesetzmäßigkeit trägt. Auch dieses Prädicat ist stets ein Epitheton ornans.

Man spricht endlich von „Größe" des Styls oder von „großem", auch wohl von „kleinem" (kleinlichem) Styl. Es versteht sich von selbst, daß „Größe" des Styls einem Kunstwerk ebenfalls immer zum Lob gereicht. Das Prädicat begegnet uns indeß nur selten, weil leider nur wenige Menschen, die Künstler, Kunstkritiker

und Kunsthistoriker von Profession nicht ausgenommen, Sinn für Größe des Styls haben. Auch ist es keineswegs leicht, eine Definition des Worts zu geben: wer es nicht fühlt, worin die Größe des Styls bestehe, wird die Erklärung nicht verstehen, und wer es fühlt, wird in ihr sein Gefühl gar nicht oder doch nicht klar genug ausgesprochen finden. Am häufigsten erscheint das Wort im Gebiete der Architektur angewendet, weil hier auf Größe des Styls vorzugsweise viel ankommt und sie, wo sie erreicht ist, klarer hervortritt. Es versteht sich von selbst, daß das Prädicat sich nicht auf den äußern, quantitativen Umfang des Baues bezieht. Es verlangt allerdings eine gewisse äußere Größe desselben, wenn es sich deutlich bemerkbar machen soll; aber dem kolossalsten Bauwerke kann alle Größe des Styls mangeln. Sie ist, weil eben Größe des Styls, ein qualitatives Merkmal, eine Eigenschaft, die dem Werke innerlich inhärirt, die nicht gesehen, nicht gemessen, sondern nur gefühlt werden kann, d. h. deren Anblick im Beschauer ein bestimmtes Gefühl erweckt, ein Gefühl der Würde und Hoheit des Werks verbunden mit einem Gefühl der eignen subjectiven Erhebung und Erweiterung der Seele. Die Wirkung dieser Eigenschaft, durch die sie am nächsten sich kundgiebt, besteht darin, daß das Werk räumlich weit größer erscheint, als es in Wahrheit ist: man hält es für höher, länger, breiter als die Messung ergiebt. Der Grund davon liegt nicht unmittelbar in den angewendeten Maaßen, sondern in den Verhältnissen, die zwischen den Maaßen des Ganzen und seiner Theile (der Flügel, Risalite, Portale, Fenster, Gesimse 2c.) wie zwischen den Theilen unter einander walten. Da keine Regel sich angeben läßt, wie die Verhältnisse zu construiren seyen, um den Eindruck der Größe zu machen, so ist es eben Gefühlssache, Sache des architektonischen Talents, sie aufzufinden und der gestellten Aufgabe, dem Sinne und Zwecke des Bauwerks anzupassen. Nur wer diese Gabe besitzt, sollte zur Errichtung monumentaler Bauwerke berufen werden. Aber die Gabe ist selten. Und sie ist selten, weil sie an eine Bedingung geknüpft ist, die außerhalb des rein künstlerischen Talents liegt. Ich meine, kein noch so großes Talent wird im großen Style zu bauen und die Verhältnisse, in denen er sich bekundet, mit Sicherheit zu treffen vermögen, das nicht von einer gewissen Größe der Gesinnung, von einem Gefühle für ethische Größe und Würde durchdrungen ist. Dieß Erforderniß macht sich allerdings gerade bei Bauwerken nicht so bestimmt geltend, zeigt sich aber m. E.

mit voller Evidenz an der Art und Weise, wie die Größe des Styls in den beiden Schwesterkünsten der Sculptur und Malerei sich äußert. Auch hier erscheint der Eindruck des Großen zwar ebenfalls bedingt durch die Verhältnisse der Maaße des Gliederbaues der Gestalten wie ihrer Zusammenordnung zu Einem Ganzen. Aber hier genügen diese Verhältnisse nicht. Hier verlangt die Größe des Styls, wenn sie zur vollen Wirkung kommen soll, in den dargestellten Figuren und ihren Beziehungen den Ausdruck einer gewissen Würde und Hoheit, einer über das gemeine Maaß hinausreichenden Geistesmacht und Characterstärke; und diese ruht eben nur auf der ethischen Gesinnung und der sittlichen Willenskraft des Menschen. Denn in der Sculptur und mehr noch in der Malerei ist ja der Eindruck wesentlich bedingt durch den Ausdruck geistigen Lebens im Antlitz, in Gebehrde und Haltung, resp. in den Beziehungen der Figuren zu einander. Hier also muß der Größe der Maaßverhältnisse der Gestalten eine gewisse Größe, Würde, Hoheit des in ihnen pulsirenden geistigen Lebens entsprechen, wenn der Anblick des Werks nicht das Gefühl der Disharmonie und damit des Mißfallens erwecken soll. — Ist sonach die Größe des Styls nicht bloß Ausfluß des Talents und der künstlerischen Ausbildung, sondern auch des persönlichen Characters des Künstlers, so kehrt in dem ästhetischen Begriff des großen Styls das Wort in seine erste Bedeutung zurück, nachdem es durch die Bedeutung des Stylgemäßen und Styllvollen gleichsam hindurch gegangen ist. Denn Größe des Styls ist nur möglich im Verein mit einer durchaus stylgemäßen und stylvollen Darstellung des Gegenstandes. —

Für den Kunsthistoriker kommt vorzugsweise die zweite Bedeutung des Worts Styl in Betracht. Denn giebt es überhaupt eine Kunstgeschichte, eine fortschreitende Entwickelung, Bildung und Umbildung der Kunst, so werden die Stadien derselben in der Entstehung und Entwickelung bestimmter, von einander unterschiedener Style bestehen, die Geschichte also in eine Reihefolge zeitweise herrschender, einander ablösender Style sich auflösen. Nach diesen Stylen allein wird sie in bestimmte Perioden oder Epochen eingetheilt werden können; denn ein neues Zeitalter, eine neue Epoche ist eben nur eine neue durch eine neue Form der künstlerischen Auffassung und Darstellung, die in ihr sich bildet und zur Herrschaft gelangt.

In der Geschichte der Architektur zeigt sich nun die eigen=

thümliche Erscheinung, daß die Entstehung der verschiedenen historisch einander folgenden Style nicht, wie in den übrigen Künsten, auf bestimmte, namhafte, geschichtlich nachweisbare Künstler oder Kunstschulen sich zurückführen läßt, sondern daß die herrschend gewordenen Baustyle unmittelbar aus dem Geist und Charakter der verschiedenen Nationen und Zeitalter hervorgegangen scheinen. Daraus erklärt es sich, daß in der Kunstgeschichte nur von ägyptischem, griechischem, römischem, maurischem &c. oder vom altchristlichen, romanischen, gothischen &c. Baustyl die Rede ist. Denn einem solchen aus dem Nationalcharakter, dem Zeitgeiste hervorwachsenden und daher nur allmälig, oft sehr langsam sich bildenden Style folgen die einzelnen Architekten in ihren Bauten. Sie sind es zwar, durch deren Thätigkeit er selbst allmälig entsteht, gebildet und ausgebildet wird und schließlich ein bestimmtes, fest umschriebenes Gepräge erhält, d. h. erst zum Styl im historischen Sinne wird. Aber sie erfinden ihn nicht: sie folgen eben nur dem allgemeinen Zuge des Volks- und Zeitgeistes, sie entwickeln und veranschaulichen nur, was in ihm präformirt liegt, sie geben einer allgemeinen, regen Tendenz, einer schlummernden Idee, nur Form und Ausdruck. Sie fühlen sich daher weder selbst als Erfinder des Styls, noch werden sie so angesehen. Die Geschichte hat daher auch ihre Namen nicht aufbewahrt, und wir wissen nicht zu sagen, von welchen Architekten die verschiedenen, zur Herrschaft gelangten Style ursprünglich ausgegangen sind. Der s. g. Renaissance-Styl macht nur scheinbar eine Ausnahme. Für ihn vermögen wir zwar mit historischer Sicherheit den bekannten Florentiner Architekten Brunelleschi als Gründer desselben zu nennen; aber das beruht darauf, daß der Renaissance-Styl kein neuer, sondern nur der modificirte, den modernen Bedürfnissen angepaßte altrömische Baustyl war. Denn allerdings, nachdem ein architektonischer Styl sich herausgebildet, bestimmte, fest umschriebene Formen und allgemeine Aufnahme gewonnen hat, da werden talentvolle Baumeister ihn nicht nur den verschiedenen Aufgaben und Zwecken, die sie zu erfüllen haben, durch entsprechende Abänderungen anpassen, sondern auch nach freiem Ermessen, ihrem Genius folgend, ihn modificiren und umbilden; und demgemäß kann auch wohl von einem Styl des Erwin von Steinbach, des Brunelleschi, Bramante, M. Angelo, die Rede seyn. Aber solche Modificationen sind eben nur Modificationen, kein selbständig neuer Baustyl.

Die eigenthümliche Erscheinung erklärt sich einigermaßen aus dem Wesen der Architektur selber. Sie ist die einzige Kunst, bei welcher der Kunsttrieb und Kunstsinn an ein leibliches, natürliches Bedürfniß ursprünglich sich anlehnt und deren Entwickelung und Bildung daher nicht bloß vom Geist und Charakter des Volks, sondern auch von der klimatischen und geologischen Beschaffenheit des Landes, in dem es wohnt, bedingt erscheint. Und wenn sie wie bemerkt, als Kunst auch erst mit dem Tempelbau, d. h. mit ihrer Loslösung aus den Banden des Bedürfnisses, beginnt, so ward doch der Tempel ursprünglich überall als das Wohnhaus des Gottes gefaßt und behandelt. Eben darum entsteht sie nur da und erst dann, wo und nachdem das Wesen des Gottes die Form der Persönlichkeit gewonnen hat und damit die beiden Factoren derselben, die leibliche und die geistige Seite, in ihm unterschieden werden. Denn erst damit gewinnt die Architektur einen ideellen Gehalt, indem ihr nunmehr die Aufgabe gestellt ist, Geist und Charakter des Gottes, Art und Form seines Cultus in der Construction, Gestaltung und Ausschmückung seines Tempels zum Ausdruck zu bringen. Aber dieser ideelle Gehalt quillt nicht aus der Seele des Architekten, sondern ist durch die allgemeine, Volk und Zeitalter beherrschende Vorstellung vom Wesen der Gottheit bedingt und bestimmt. Und die Architektur wiederum vermag mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln ihn nur in der Form unpersönlicher Allgemeinheit darzustellen, nur symbolisch auf das allgemeine Wesen, Leben und Weben des Geistes hinzuweisen, nur die allgemeinen Grundelemente im Begriff des Schönen (Symmetrie, Harmonie, Gesetz- und Zweckmäßigkeit 2c.) zu veranschaulichen. Dieser Allgemeinheit ihres ideellen Gehalts entspricht die Entstehung der verschiedenen Baustyle: weil jener nicht durch die Subjectivität der Architekten, sondern durch den allgemeinen Volks- und Zeitgeist bestimmt ist, so erhalten auch die wesentlichen, constitutiven, über den Charakter des Styls entscheidenden Formen, in welche der ideelle Gehalt sich kleidet, ihre Bestimmtheit durch den allgemeinen Volks- und Zeitgeist, und der Architekt hat dieselben nur in die besonderen Linien, Maaße und Verhältnisse, wie sie die Herstellung des einzelnen Bauwerks fordert, zu übersetzen. —

Aus dieser engeren Beziehung der architektonischen Style zum Charakter des Volks und Zeitalters, dem sie angehören, erklärt es sich, daß die Werke der Baukunst klarer und präciser eben

diesen Volks- und Zeitcharakter veranschaulichen, als die Werke der Sculptur und Malerei, in denen derselbe zwar ebenfalls sich abspiegelt, aber, weil mehr bedingt und bestimmt durch die künstlerische Subjectivität der einzelnen Meister, undeutlicher und ungewisser. Dazu kommt, daß die Architektur einen unzweifelhaften, wenn auch nicht immer nachweisbaren Einfluß auf die Sculptur und Malerei übt und üben muß. Denn die Werke der Baukunst bieten den Bildhauern und Malern die geeignetste Stätte für die Aufstellung ihrer Arbeiten. Wo diese im Dienste der Architektur, zum Schmuck des Bauwerks oder zur Bezeichnung seiner Bestimmung, hergestellt sind, da versteht es sich von selbst, daß sie dem architektonischen Style sich anbequemen müssen. Aber auch wo ein Bau ihnen nur zur Herberge dient oder wo Bauwerke ihren Hintergrund, ihre Umgebung bilden, wird es zur vollen Wirkung ihrer Schönheit erforderlich seyn, daß ihr Styl mit dem der Bauwerke übereinstimme. Endlich hat die Architektur den bedeutsamen Vorzug, daß während die meisten Sculpturen und Gemälde der Oeffentlichkeit sich entziehen und nur einer geringen Anzahl von Personen zugänglich sind, ihre Werke sich Jedem gleichsam aufdrängen und unzähligen Personen tagtäglich in die Augen fallen. Dadurch üben sie einen meist unbewußten, aber keineswegs unwirksamen Einfluß auf die Bildung des Geschmacks des Volks und insbesondre der heranwachsenden Künstlerschaft, auch der jungen Bildhauer und Maler: ihr Styl wird unwillkürlich gelenkt und mitbestimmt werden durch den Styl der Bauwerke, unter deren Anblick ihr Talent sich entwickelt hat. Der Unterschied, ob ein Künstler in einem Athen oder einem Sparta das Licht der Welt erblickt hat, ist sicherlich nicht hoch genug anzuschlagen. —

Wollen wir also die Epochen der neueren Kunstgeschichte, ihren ideellen Gehalt, ihren ästhetischen Werth schildern und schätzen, so werden wir vorzugsweise an die Charaktere der herrschend gewordenen Baustyle uns halten müssen.

1) Der Basiliken- und der byzantinische Styl.

Wie die Architektur des Alterthums am Tempelbau sich bildete und entwickelte, so die neuere (christliche wie muhammedanische) am Kirchenbau: alle die verschiedenen Baustyle waren ursprünglich Kirchenbaustyle, und wurden auf weltliche Bauten nur, so gut es ging, übertragen. Nur die beiden ältesten Baustyle

machen insofern eine Ausnahme, als sie aus Nach- und Umbildung weltlicher Prachtbauten der prachtliebenden Römer der spätern Zeit hervorgingen. Sie sind aber eben darum auch keine neuen Style, sondern nur Modificationen des spätrömischen Baustyls. Andrerseits spiegelt sich gerade in dieser Verwendung weltlicher Bauwerke und der Modificirung derselben zum Zwecke des christlichen Gottesdienstes der eigenthümliche Geist und Charakter der s. g. „alt-christlichen" Kunst deutlich ab. Die ersten zehn Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung erscheinen kirchen- und welthistorisch wie kunstgeschichtlich als eine Periode des Kampfes und Ringens, in welcher das Christenthum der antiken Geistesbildung, den antiken Sitten und Institutionen, der griechischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst, einerseits in schroffem Widerspruch gegenüber trat, um im Streite mit ihr einen Platz in der Weltgeschichte sich zu erobern, andrerseits an eben dieser griechisch-römischen Bildung sich geistig, wissenschaftlich und künstlerisch auszubilden und ihre Gegnerin zu ihrer Dienerin zu machen suchte. Gleichzeitig war es bemüht, die neu in die Weltgeschichte eintretenden germanischen und romanischen Völker des nordwestlichen Europa sich zu unterwerfen, ihnen mit dem Glauben die ersten Elemente einer höheren Cultur einzupflanzen und sie dadurch allmälig zu Stützen seiner Herrschaft heranzubilden. In diesem Ringen und Kämpfen gewann es innerlich und äußerlich, im Dogma wie in Cultus und Verfassung, erst eine feste Grundlage und bestimmte Form. Und da zur Ausgestaltung derselben die Elemente und Kräfte der griechisch-römischen und griechisch-orientalischen (byzantinischen) Geistesbildung wesentlich mitgewirkt hatten, so war die unvermeidliche Folge, daß seine Form durch letztere auch wesentlich mitbestimmt ward. Demgemäß nahm auch die altchristliche Kunstübung und namentlich die Baukunst die griechisch-römischen Bauprincipien und Bauformen auf und bediente sich ihrer zu ihren Productionen; ja sie nahm keinen Anstand, bestimmte, ursprünglich zu ganz andern Zwecken hergestellte Bauwerke, in einzelnen Fällen sogar Tempel, unmittelbar in kirchlichen Gebrauch zu nehmen und nach deren Muster neue Kirchen zu errichten. Diese Thatsache, die dem anfänglich so schroffen Gegensatze zwischen Heidenthum, oder richtiger, Römerthum und Christenthum zu widersprechen scheint, erklärt sich einfach daraus, daß die christliche Kirche als Bauwerk durchaus keine Verwandtschaft mit dem heidnischen Tempelbau hatte. Sie wurde nicht errichtet,

um dem Gotte als Wohnhaus zu dienen: der christliche, überweltliche, wesentlich geistige Gott konnte nicht in Häusern, von Menschenhänden gemacht, Wohnung nehmen. Ihre Bestimmung war einfach, der versammelten Gemeinde zu gemeinsamem Gottesdienst eine geeignete Stätte zu gewähren; nur weil und sofern sie dem Gottesdienste und damit unmittelbar Gott selbst gewidmet ist, kann sie als Gotteshaus bezeichnet werden. Zu dem überweltlichen, durchaus geistigen Wesen des christlichen Gottes kann der Mensch nur im Geiste sich erheben; die Kraft zu dieser Erhebung in gemeinsamer Andacht durch Gebet und Predigt zu stärken, ist der Zweck des christlichen Gottesdienstes. Ist es demnach die Bestimmung des Kirchenbaues, nur die Gemeinde zu gemeinsamem Gottesdienst in sich aufzunehmen, so ist es erstes und vornehmstes Erforderniß desselben, daß er genügenden Raum, jedem Gliede der Gemeinde einen Platz gewähre, um am Gottesdienste Theil nehmen zu können. Auf Umfang und Gestaltung des Inneren des Baues kommt es daher vorzugsweise an; das Aeußere ist an sich gleichgültig oder kommt doch erst in zweiter Linie in Betracht. Der ideelle Gegensatz zwischen Tempel und Kirche hat daher einen äußern formellen zur unmittelbaren Folge. Der Tempelbau, in dessen Inneres das Volk (als Gemeinde) keinen Zutritt hatte, concentrirte alle künstlerische Schönheit, Zierde und Schmuck auf das Aeußere, um die Wohnung des Gottes vor den Häusern seiner sterblichen Verehrer gebührend auszuzeichnen: er war insofern eine Architektur des Aeußern. Umgekehrt war der Kirchenbau von Anfang an eine Architektur des Innern, da sein Zweck nur die Herstellung eines zum Gottesdienst geeigneten Innenraums war; und demgemäß war es auch das Innere, von welchem aus das Aeußere die ihm entsprechende Form, Zierde und Schmuck erhielt.

Dieser Unterschied bestimmte den Entwickelungsgang der christlichen Architektur. Ihr konnte es nicht in den Sinn kommen, das Wesen Gottes selbst, wenn auch nur in symbolischer, andeutender Form, in ihren Werken zum Ausdruck bringen zu wollen: ihr Ziel konnte nur seyn, dem Kirchenbau eine Form und Einrichtung zu geben, die den Sinn und die Bedeutung des christlichen Gottesdienstes, wenn auch wiederum nur in symbolischer Weise, veranschauliche. Wir werden sehen, wie sie im Verlauf ihrer Entwickelung diesem Ziele sich annäherte, durch welche Mittel sie es zu erreichen suchte. Anfänglich indeß machte die neue Religion

gar keine künstlerischen Ansprüche. Die prachtvollen Tempel, die Statuen und Bildwerke waren den ersten Christen ein Greuel. Durchdrungen von dem Gebote, Gott nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten, war ihnen jede Stätte gerecht, die den genügenden Raum zu ihren gottesdienstlichen Versammlungen bot. Als daher die Privatlocale (Säle, Säulenhallen, Privatbasiliken), die sie anfänglich benutzten, nicht mehr ausreichten, oder wo sie aus andern Gründen sich veranlaßt sahen, eigene zum Gottesdienst bestimmte Gebäude zu erwerben oder sich zu bauen, sahen sie sich unter den vorhandenen Bauwerken um, ob nicht eines oder das andre für ihre Zwecke geeignet sey, oder als Muster für Neubauten dienen könne. Sie fanden in der That zwei Gebäudearten, die ohne Weiteres oder doch mit geringer Abänderung ihrer Anlage zum Gottesdienst sich verwenden ließen. Es waren die sog. Basiliken und die Baptisterien. Mit ihrer Einrichtung, Um- und Ausbildung zu Kirchen entwickelten sich jene beiden, der altchristlichen Periode angehörigen Baustyle, von denen oben die Rede war.

Die Basilika, vermuthlich ein ursprünglich griechisch-macedonisches Bauwerk, erhielt, in Rom vom Censor Cato eingeführt, die Bestimmung, dem Verkehr der Handel und Gewerbe treibenden römischen Bürger, auch wohl zu Sitzungen der die Marktpolizei und Marktjurisdiction übenden Volkstribunen, später (unter der Kaiserherrschaft) der Prätoren, der obersten römischen Gerichtsbehörde, zu dienen. Die Basilika war sonach ursprünglich ein bedachtes Forum, eine Markthalle, ein Bau von viereckiger oblonger Gestalt, von zwei Reihen Säulen getragen, das Innere mithin in drei Theile gegliedert; an der einen Schmalseite ein heraustretender, halbrunder, nischenförmiger Anbau, dessen innerer durch einige Stufen erhöhter Raum zum Sitz der Tribunen (Prätoren) bestimmt und darum das Tribunal genannt ward; an der andern Schmalseite die Eingangsthüren für das Volk, das den Hauptraum, die Säulenhalle, einnahm. — Man sieht, dieser Bau konnte unmittelbar zum christlichen Gottesdienst benutzt werden, und ward benutzt. Auf den erhöhten Boden des Tribunals wurde der Altar gestellt (daher noch jetzt der Name Altartribüne); hinter ihm erhielten der Bischof und die Presbyter (Priester) ihre Sitze; vor ihm auf dem etwas verbreiterten Vorraum des Tribunals wurden zwei Ambonen (Pulte) zum Vortrag des Evangeliums und der Epistel aufgestellt; zwischen ihnen und dem Altar fanden

die Lectoren, Diakone, Sänger ihren Platz (daher der spätere Name „Chor"); der Hauptraum mit seinen drei „Schiffen" blieb der versammelten Gemeinde, die nördliche Seite den Männern, die südliche den Frauen, überlassen. Mit der Ausführung dieser unbedeutenden, nur die innere Einrichtung betreffenden Abänderungen war die altrömische Basilika in eine christliche Kirche verwandelt. Auch der Name ward beibehalten und nur auf Christus als Haupt der Gemeine und König des Gottesreichs (βασιλεύς) umgedeutet.

Frühzeitig indeß wurden an dem Baukörper selbst verschiedene Modificationen angebracht, die theils von den sich steigernden Bedürfnissen des Cultus, theils von dem ästhetisch-religiösen Gefühl der alten Christen veranlaßt wurden. Schon bei den altrömischen Basiliken ward nicht selten das Mittelschiff des Hauptraums über die beiden Seitenschiffe erhöht, um durch eine zweite Reihe von Fensteröffnungen dem Innern mehr Licht zuzuführen. Diese Ausnahme machten die Christen bei ihren Kirchenbauten zur Regel. Ihr religiöses Gefühl forderte eine sichtbare Auszeichnung desjenigen Theils des Baus, wo der Altar stand und das Abendmahl, das Hauptmoment des altchristlichen Gottesdienstes, gefeiert ward. Der Grundlage und dem Grundgebote desselben: „Erhebung der Herzen zu Gott", entsprach am beßten eine Erhöhung der Altarnische und die damit geforderte Erhöhung des Mittelschiffs, oder umgekehrt, eine Erhöhung des Mittelschiffs und die damit geforderte Erhöhung der Altarnische. Der Effect war derselbe, ob man von dieser oder von jenem ausging: immer kam der Grundzug der christlichen Andacht, die Richtung der Seele nach oben, die Sehnsucht nach dem Himmelreich, symbolisch zum Ausdruck. Nachdem das Christenthum seit Constantin zur römischen Reichsreligion geworden, verlangte die Vergrößerung der Gemeinden, die Vermehrung der gottesdienstlichen Acte wie der Zahl der Priester, Lectoren, Diakonen ꝛc., eine Erweiterung des Raums vor dem Altar. Man befriedigte das Bedürfniß durch die Anlage eines Querschiffs zwischen der Altarnische und dem Langhause. Die Flügel desselben wurden um einige Fuß über die Breite des Langhauses hinaus verlängert. Dadurch erhielt der Grundriß des ganzen Baus die Gestalt eines (lateinischen) Kreuzes, die dem symbolisirenden Sinn der alten Christen durch die Erinnerung an den Kreuzestod Christi das Querschiff noch besonders empfahl. Der mittlere Theil desselben zwischen der

Halbkuppelwölbung der Altarnische und dem erhöhten Mittelschiff ward durch einen breiten Schwibbogen überwölbt, der theils wegen seiner Aehnlichkeit mit dem römischen arcus triumphalis, besonders aber mit Beziehung auf den Sieg Christi über Tod und Hölle, den Namen des Triumphbogens erhielt. Durch ihn und dadurch, daß die Säulen des Langhauses, welche die Mauer des erhöhten Mittelschiffs zu tragen hatten, zu diesem Behufe durch Gewölbebogen verbunden wurden, ward das architektonisch so bedeutsame Element der Wölbung in den Basilikenstyl eingeführt. Die Decke des Langhauses blieb indeß in der Regel flach. — Mit der allmäligen Durchführung dieser Aenderungen war (um das achte Jahrhundert herum) der kirchliche Basilikenbau und damit der Eine altchristliche Baustyl so weit vollendet, daß er als besondrer Styl betrachtet werden kann.

Gleichzeitig mit ihm entwickelte sich der zweite, der byzantinische oder Kuppelbaustyl, byzantinisch nur darum genannt, weil er im oströmischen Kaiserreiche vorzugsweise angewendet ward und seine höhere künstlerische Ausbildung erhielt. Sein Kern und Keim waren die speciell zum Baden bestimmten Gebäude, die sog. Baptisterien, die in der Regel an den vier Ecken der weitläuftigen, seit der Kaiserzeit eine Anzahl anderweitiger Gebäude umfassenden Thermenbauten angebracht wurden: kreisrunde, auf Säulen gestellte, mit einer flachen Kuppel bedeckte Gebäude, in der Mitte ein Bassin zum Baden, um dasselbe herum Plätze und Sitze zum Ausruhen, Aus- und Ankleiden ꝛc. — Diese Baptisterien wurden theils unmittelbar zu christlichen Taufcapellen eingerichtet, theils nach ihrem Muster neue erbaut; auch der Name ward beibehalten. Für Kirchen waren sie meist zu klein. Man erweiterte sie daher, indem man nicht nur der Kuppel einen größeren Umfang gab, sondern auch in die sie tragenden Arkadenbögen Nischen mit Halbkuppeln einmünden ließ, und an den Kuppelraum noch Seitenräume, (Altartribünen, Seitenschiffe, Vorhallen) anfügte, oder einen Umgang um ihn herumzog. Diese ebenfalls überwölbten Nebenräume waren erheblich niedriger als der Kuppelbau, und über ihnen wurden daher in der Regel noch Galerien (Logen) angebracht, die sich in den Mittelraum öffneten und meist für die Frauen bestimmt waren. — Mit diesen Erweiterungen und Zusätzen war wieder ein antik-römischer Bau, das profane Badehaus, in eine christliche Kirche umgewandelt. Später wurden neben der Hauptkuppel, die stets den Mittelpunkt des Ganzen bezeichnete — mochte

dasselbe im Grundriß ein oblonges Quadrat oder ausnahmsweise ein gleichschenkeliges (griechisches) Kreuz bilden — häufig noch an den vier Ecken oder über den Kreuzesflügeln kleinere niedrigere Nebenkuppeln errichtet.

Beide Style tragen im Allgemeinen denselben Charakter. Sie zeigen einerseits noch die Abhängigkeit der christlichen Kunstübung von den Grundformen der antiken (römischen) Architektur, andrerseits, besonders in der Aufnahme und der Art der Verwendung der Kuppel- und Bogenwölbungen, das Streben der alten Christen, mittelst der antiken Bauformen ihre religiösen Anschauungen und den Sinn und Gehalt ihres Gottesdienstes zum Ausdruck zu bringen. Namentlich deutet der byzantinische Styl durch den Kuppelbau und die Herumordnung aller übrigen Theile um das Eine über alle sich erhebende Centrum nicht nur auf jene die christliche Andacht charakterisirende Erhebung der Seele zu Gott, sondern auch auf den Monotheismus des Christenthums und auf die Transscendenz des christlichen Gottes klar und bestimmt hin. Und diese Einheit, diese Erhebung und Erhabenheit drückt, wenn auch in schwächerer Weise, der Basilikenbau aus durch die Erhöhung des Altarraums, die Einfügung des Triumphbogens und die Bezeichnung des Altars als des Aug- und Zielpunkts, auf den alle übrigen Theile des Baus hinweisen und hinstreben. Im Ganzen indeß, in der Composition und Gliederung, zeigen beide Style eine mehr mechanische äußerliche Zusammensetzung verschiedener Theile als organische Verknüpfung harmonisch gebildeter, weil aus Einem Kern hervorwachsender Glieder. Beide reflectiren mithin jene Verschmelzung disparater Elemente, jene ebenfalls mehr mechanische als organische Verbindung des neuen christlichen Ideengehalts mit den Formen einer immerhin eminenten, aber alternden, absterbenden Geistesbildung, welche die Signatur des ganzen Zeitalters in kirchlicher, politischer wie in socialer, künstlerischer und wissenschaftlicher Beziehung, im Occident wie im Orient, bildet. Der Unterschied ist nur, daß im Occident der einfachere Basilikenstyl, im Orient der prächtigere Kuppelbaustyl das Uebergewicht gewann, d. h. daß dort das Christenthum von der griechisch-römischen, hier dagegen von der griechisch-orientalischen Bildung beeinflußt erscheint. —

Derselbe Charakter spricht aus den Monumenten der altchristlichen Sculptur und Malerei. Die Sculptur (abgesehen von ornamentaler Schnitz- und getriebener Silberarbeit) ward mehr

und mehr vernachlässigt: man fühlte sich außer Stande, das christliche Gefühl, den christlichen Ideengehalt in den überkommenen plastischen Formen zum Ausdruck zu bringen. Die Malerei hielt sich anfänglich ebenfalls streng an diese Formen; allgemach aber modificirte sie dieselben unwillkürlich und unabsichtlich, um mittelst ihrer den Grundzug des christlichen Geistes und Sinnes, das Streben und Sehnen nach dem Reiche Gottes, die Erhebung und Erhabenheit der Gründer und Träger desselben über das irdische Daseyn, wenn nicht zu veranschaulichen, doch anzudeuten. Die Mosaiken des fünften und sechsten Jahrhunderts zeigen den — immerhin anerkennenswerthen — Erfolg dieser Bemühungen. Gelingen freilich konnten sie nicht. Die überlieferten plastischen Formen standen in zu schroffem, principiellem Gegensatz zu dem ideellen Gehalt, den sie versinnlichen sollten; und neue, ihm entsprechende Formen zu schaffen, dazu war der Kunstsinn schon vor Eintritt des Christenthums zu tief gesunken, der neue christliche, noch ganz im religiösen Interesse befangene, selbst erst in der Entwickelung begriffene Geist noch nicht befähigt. Die unvermeidliche Folge war: je eifriger die altchristlichen Künstler bemüht waren, den Forderungen des christlichen, ihnen nur dunkel vorschwebenden Ideals gerecht zu werden, je mehr es ihnen daher auf den Ausdruck des geistigen Gehalts, gleichgültig in welcher Form, ankam, desto mehr vernachlässigten sie die körperliche Gestaltung, desto mehr verdarben sie die nur entlehnten plastischen Formen, desto mehr sank der Sinn für formelle Schönheit, und verlor sich endlich in völlige Gleichgültigkeit gegen die Form: man fragte schließlich nicht einmal mehr, ob die Formgebung eine naturgemäße sey oder nicht. Die Form ward wieder zum bloßen Symbol, von dem (wie die älteren Malereien der Katakomben zeigen) die ersten bildnerischen Versuche der Bekenner des Christenthums ausgingen. Die letzte Consequenz war der völlige Verfall der Kunst.

Allein diese Consequenz war nur die letzte Folge aus dem ersten principiellen Grunde, auf dem die ganze altchristliche Culturperiode ruhte. Eine Einigung so disparater Elemente, wie das Christenthum in seiner ursprünglichen Fassung und die griechisch-römische Geistesbildung, war unhaltbar: auch sie war mehr eine mechanische Zusammensetzung als organische Verschmelzung, und erfaßte daher nicht den Kern, sondern modificirte nur die Schale und einzelnen Theile des Ganzen. Im Occident begann daher schon um das achte Jahrhundert die Zersetzung derselben;

das neunte und zehnte vollendete sie. Um dieselbe Zeit gerieth das byzantinische Reich in Verfall, und das Scheinleben, das es bis in's 15te Jahrhundert fortführte, war nur ein Proceß allmäliger Verknöcherung und langsamen Absterbens. Der Verfall war allerdings auch durch äußerliche, politische und sociale Verhältnisse, Zustände und Begebenheiten motivirt, im Occident durch die s. g. Völkerwanderung und ihre Folgen, im Orient durch den Kampf mit dem energisch aufstrebenden Muhammedanismus. Aber er würde nicht eingetreten, die verderblichen äußern Einflüsse würden überwunden worden seyn, wenn die Christenheit hier wie dort nicht in sich selbst des festen Halts, der soliden Begründung von Kirche und Staat entbehrt hätte, um ihnen kräftigen Widerstand leisten zu können. Dem Orient war nicht zu helfen, weil der griechisch-orientalische Geist für sich allein, ohne Beihülfe neuer frischer Kräfte, einer Regeneration nicht fähig war. Hier war daher auch die Kunst zu Grunde gegangen schon vor der Eroberung Constantinopels durch die Türkei; sie erstarrte allmälig zu einer leblosen, die alten Typen und Formen nur immer schlechter und schlechter wiederholenden Technik, und machte sich seit dem 11ten Jahrhundert nur noch durch die sporadischen Einwirkungen geltend, die sie auf die Entwickelung der occidentalischen Kunst ausübte. Im Occident dagegen war jener allgemeine kirchliche und politische, religiöse und sittliche, wissenschaftliche und künstlerische Verfall, der seit dem Tode Carls d. G. überall und besonders rasch in Italien überhand nahm, im Grunde nur der Ausdruck jener inneren, das unhaltbare Alte auflösenden und ausstoßenden Gährung, die jeder großen Neuschöpfung vorauszugehen pflegt. Er war die Folge des zersetzenden, aber auch schaffenden Entwickelungsprocesses, durch den die neuen frischen Kräfte der germanischen und romanischen Nationen von der griechisch-römischen Bildung sich emancipirten, ihre bisher bloß äußere Gewaltherrschaft über das alte Römereich zu einer inneren Geistesherrschaft erhoben, und damit die alte griechisch-römische Form des Christenthums zerbrachen oder doch wesentlichen umbildeten. Zu dieser welthistorischen That waren sie im Verlauf der ersten altchristlichen Periode allmälig erstarkt. An der antiken Geistesbildung und dem von ihr gestalteten Christenthum waren sie so weit herangereift, um aus dem Geist und Kern des Christenthums heraus ein neues Leben in Kirche und Staat, Wissenschaft und Kunst zu gründen und in neuen Formen allgemach auszubilden.

Der Zeitpunkt, in welchem sie zu dieser Selbständigkeit gelangt waren, ist historisch der Beginn des Mittelalters, der zweiten Periode der neueren Kunstgeschichte.

Im Gegensatz zu jener oberflächlichen Einigung zwischen dem Christenthum und der griechisch-römischen National- und Geistesbildung ist es die viel tiefer gehende Verschmelzung des Christenthums mit der Nationaleigenthümlichkeit der germanischen und romanischen Völker, auf der die Cultur und das charakterische Gepräge des Mittelalters beruht. Zu dem Ganzen, das aus dieser Verschmelzung hervorging, lieferte die germanische Nationalität jenes mystische, phantastische, transscendent-idealistische Element, das einen hervorstechenden Grundzug des Mittelalters bildet. Die romanischen Nationen dagegen, deren Repräsentant das französische Volk ist, theilten ihm jene schwunghafte, praktisch-gewandte, jeden neuen Gedanken ebenso rasch ergreifende als kühn ausführende, kurz jene französische verve mit, die noch jetzt so hinreißend wirkt, aber auch jenen feinen Sinn für Zierlichkeit und Eleganz der Form, durch den ebenfalls noch heutzutage die französische Nation sich auszeichnet, während das italienische Volk mit seinen vorwiegend römischen Elementen die Erinnerung an das alte Rom und die antike Kunstbildung zwar im Stillen sich bewahrte, aber gegenüber dem kräftigeren, energisch aufstrebenden Geiste des deutschen und französischen Volksthums und der aus ihm erwachsenden Kunstbildung nicht geltend zu machen vermochte.

Aus der Mischung dieser Elemente entwickelten sich nicht nur die eigenthümlichen Sitten und Institutionen des Mittelalters, der Feudalstaat, das Ritter- und Vasallenthum, das Städtewesen mit seinen Corporationen, Innungen und Verbindungen aller Art, die Blüthe der Klöster und geistlichen Orden, sondern namentlich auch das specifisch katholische Kirchenthum, das erst Gregor VII. aufrichtete, die entscheidende Hauptpotenz des ganzen Zeitalters. Daneben machte sich aber ebenso entschieden die volle, noch ungebrochene Naturkraft der germanischen und romanischen Völker geltend und bildete den andern negativen Pol des mittelalterlichen Lebens. Daher dann einerseits jene jugendliche Begeisterung, jener überschwängliche Idealismus, der, ohne nach der Ausführbarkeit seiner Ideen zu fragen und die Mittel zu wägen, mit dem Selbstvertrauen des Jünglings an die Verwirklichung des christlichen Ideals ging; daher andrerseits dicht neben ihm ein naturwüchsiger Realismus, Folge und Ausdruck einer jugend-

kräftigen Sinnlichkeit, eines unbezähmbaren Freiheitsdranges und einer unruhigen, allen Impulsen, Affecten und Leidenschaften zugänglichen, der Selbstbeherrschung ungewohnten Thatkraft und Thatenlust: dort Gemüthstiefe, zarte Sinnigkeit, Gefühls- und Ideenreichthum, hier derber Humor, zügellose Ungebundenheit und Verachtung von Recht und Gesetz; dort kühner Aufschwung des von einer urkräftigen, stets regsamen Phantasie getragenen Gedankens zur Höhe des religiösen und sittlichen Ideals, hier Versunkenheit in gemeine Sinnenlust, Rohheit und Gewaltthat.

In jenem überschwänglichen Idealismus wurzelte ursprünglich auch das specifisch katholische Christenthum, an ihm hatte es seinen Halt, an ihm fand es noch seine Stütze als Papst und Klerus in Gesinnung und Leben ihm augenfällig widersprachen. Der Grundgedanke des Katholicismus, wie ihn ursprünglich Gregor VII., der deutsche Mönch, faßte und seine Nachfolger durchzuführen suchten, stützte sich auf das mit dem Beginn des 11ten Jahrhunderts aus der Furcht vor dem erwarteten Untergange der Welt geborene, die ganze Christenheit durchdringende Streben, nunmehr mit wahrhaft christlichem Leben und Wirken Ernst zu machen und mit allen Kräften an der Herstellung des Reiches Gottes zu arbeiten. Dieser mächtige Impuls erregte in Gregor den Gedanken, ihn zum leitenden Princip der Kirche zu erheben. Von diesem Gedanken beseelt, verkennend, daß die Idee des Reiches Gottes zwar das christliche Ideal, aber eben I d e a l sey, setzte er seine mächtige Kraft an das Streben, die Idee in und mittelst der Kirche hienieden bereits voll und ganz zu verwirklichen, und somit zunächst in der Kirche selbst, in ihrem eignen Wirken und Walten die ethischen Gebote des Christenthums durch buchstäbliche Erfüllung und entsprechende Gestaltung des ganzen Lebens, die Glaubenssätze durch bestimmte gottesdienstliche Acte und symbolische Formen von vorgeschriebener Bedeutung in anschaulicher Objectivität darzustellen. Aber eben so eifrig wirkte er dahin, der Kirche als dem Träger des Geistes Christi und Vollstrecker seines Willens das Recht und die Macht zu vindiciren, auch das Leben außer ihr, den Staat und die bürgerliche Gesellschaft wie alles Thun und Treiben der Einzelnen, zu dem Zwecke und in dem Sinne zu leiten, daß es überall der Verwirklichung des Reiches Gottes auf Erden diene. Sollte dieser Gedanke Fleisch und Blut gewinnen, so mußte vor Allem Klerus und Volk durch eine feste Schranke geschieden und damit eine herrschende und eine

dienende Kaste geschaffen werden, — was durch die gesetzliche Einführung des Cölibats, durch die Fiction des character indelebilis der kirchlichen Weihen und durch die hierarchische Gliederung des Klerus in wirksamster Weise geschah. Nebenbei entsprach nach mittelalterlicher Auffassung die Ehelosigkeit und die unzerstörbare Wirkung des apostolischen Segens ganz dem idealen Begriff eines wahren ächten Heiligen. So mußte ferner der Gottesdienst dahin um- und ausgebildet werden, daß er mehr für, als durch die Gemeinde vollzogen ward, und der Priester als der bevorzugte wirksamste Vertreter der Wünsche, Bitten und Gebete der Gemeinde wie der Gnadenerweisungen Gottes erschien. Daher der darstellende, schauspielartige Charakter desselben mit seinem Culminationspunkte, der Darbringung des Meßopfers; daher das Gepränge und die vielen Ceremonieen, bei denen die Gemeinde nur das Zusehen hat. Daher weiter der Papst der sichtbare Stellvertreter Christi, über jede weltliche Macht hoch erhaben. Daher der Beichtvater nicht nur in religiösen, sondern in allen Dingen der Gewissensrath, ja der Gewissensstellvertreter der Gläubigen. Daher von Anfang an das Streben, mit Hülfe des Heiligencultus, der vervielfältigten Sacramente, der Ohrenbeichte, der Kirchenzucht und Werkheiligkeit, das ganze Leben von der Wiege bis zur Bahre mit einem dichten Netz kirchlicher Acte und damit kirchlicher Einflüsse zu umziehen. — Daher endlich das scheinbar paradoxe, aber im Grunde nur folgerichtige Ergebniß, daß eben diese ursprünglich auf die höchsten Ziele gerichtete Kirche an ihren idealistischen, aber überspannt-idealistischem Streben innerlich zu Grunde ging, indem sie infolge ihrer einseitigen Richtung auf äußerliche, formelle, objective Her- und Darstellung des christlichen Ideals selbst in Aeußerlichkeit und Formalismus, in Mißachtung der Religiösität, der subjectiven Seite der Religion, und nur bestrebt, die Herrschaft über das äußere Thun und Lassen ihrer Gläubigen auszudehnen, gleichgültig gegen deren Sinn und Gesinnung, mehr und mehr in Herrschsucht und Prachtliebe, und so schließlich in Scheingröße, Scheinwahrheit und Scheinheiligkeit (Jesuitismus) verfiel. —

Diese Ausgestaltung der Kirche zum anschaulichen Abbilde des Ideengehalts des Christenthums, die, wie bemerkt, dem inneren Zuge, dem Sinn und Geiste des ganzen Zeitalters völlig entsprach und von ihm getragen war, hatte einen eminent künstlerischen Charakter. Sie mußte daher zu einer kräftigen Be-

günstigung der künstlerischen Bestrebungen seitens der Kirche führen, und zur Hebung und Entwickelung der bildenden Kunst bedeutsam beitragen. Und sie hat bedeutsam beigetragen, zunächst zur Hebung der par excellence kirchlichen Kunst, der Architektur. Die Kirche selbst, Bischöfe und Aebte, Mönche und Weltgeistliche, nahmen die Baukunst in unmittelbare, eigenhändige Uebung: sie waren bekanntlich in der ersten Zeit des Mittelalters nicht nur die Bauherren, sondern auch die Bauführer. Die beiden nach einander zur Herrschaft gelangten Baustyle spiegeln daher auch das Wesen und den Bildungsproceß des katholischen Kirchenthumes, und in und an ihm den eigenthümlichen Geist und Charakter des Mittelalters getreulich wieder.

2. Der romanische Styl.

Der erste derselben, der s. g. romanische Styl, der seit dem 11ten Jahrhundert bemerkbar sich zu entwickeln beginnt, schließt sich zwar unmittelbar an den altchristlichen Basilikenbau an, und bildet sich aus dessen ursprünglich antik-römischen Formen nur allmälig heraus. Nichtsdestoweniger behauptet er insofern eine selbständige Bedeutung, als er diese Kunstformen nicht bloß äußerlich aufnahm und theilweise modificirte, sondern frei reproducirte und sie dabei von innen heraus, in ihrem Sinn und Charakter so weit umbildete, daß sie neues Leben gewannen, sich zu einem neuen, harmonisch gegliederten Ganzen verbinden ließen, und die christlichen Ideen klarer und bestimmter auszudrücken vermochten. Der romanische Styl — der eben von dieser Ver- und Umschmelzung ursprünglich römischer Formen und von der darin liegenden Analogie seines Ursprungs mit der Entstehung der romanischen Sprachen seinen Namen hat — behält die Anordnung und Gliederung der altchristlichen Basilika bei. Auch die Altarnische und den Triumphbogen nimmt er auf, erhöht sie aber durch eine bedeutend größere Anzahl von Stufen, und schafft dadurch der s. g. Krypta, die im Basilikenstyl nur ein einfaches Grabgewölbe für die Gebeine des Schutzheiligen der Kirche oder eines heilig gesprochenen Märtyrers war, genügenden Raum für ihre Ausgestaltung zu einer kleinen unterirdischen Kirche. Dadurch und durch die Hinzunahme des ganzen Querschiffs ward der Chor erst zum „hohen" Chor, zu einem in sich abgeschlossenen, vom Langhause nicht bloß (wie bei den Basiliken) durch

eingezogene Schranken, sondern architektonisch geschiedenen Sanctuarium. An diese Modification lehnten sich entschiedene Neuerungen an. Den Triumphbogen der Basilika verwandelte der romanische Styl allgemach in eine meist nur wenig hervorragende Kuppel, die er über das Kreuzungsquadrat des mittleren Lang- und des Querschiffs stellte. Das Kreuzungsquadrat ward zugleich häufig als Maaßeinheit für das Ganze und seine verschiedenen Theile verwendet; auch wohl der Hauptaltar so weit vorgerückt, daß er unter die Kuppel zu stehen kam. Das Kreuzungsquadrat wurde mithin besonders betont, und wenn es auch nicht den reellen Mittelpunkt des Ganzen bildete, doch als ideelles Centrum desselben bezeichnet. Mit dieser Umwandlung hängt die Hauptveränderung des ganzen Baues, die ihm erst das Recht auf den Namen eines neuen Styls giebt, zusammen. Denn mit der Aufnahme des Kuppelbaues in die Construction des Ganzen trat meist auch an die Stelle der flachen Decke des Langhauses die Wölbung desselben und ward zugleich das Rundbogengewölbe zum herrschenden Bauprincipe erhoben. Dadurch erst ward das Langhaus mit dem Chorbau in eine harmonische, kunstgerechte Verbindung gesetzt. Zugleich wurden die anfänglich noch beibehaltenen Säulen des Mittelschiffs zu starken, immer reicher gegliederten Pfeilern umgebildet, weil die Säulen die schweren Gewölbe nicht zu tragen vermochten und zu der Massenhaftigkeit des Ganzen in Mißverhältniß standen. Die Wölbungen aber wurden nicht mehr nach dem antiken Muster des Tonnengewölbes, das der byzantinische und der Basiliken-Styl im Allgemeinen beibehalten hatte, sondern durchgängig (mit wenigen Ausnahmen) gemäß dem Principe des Kreuzgewölbes construirt, das mit seinen Haupt- und Quergurtbögen (Gräten) und den sie tragenden, an den Pfeilern sich hinaufziehenden und stark hervortretenden Halbsäulen (Diensten) den großen Vorzug einer Gliederung und Belebung der Gewölbemaße hat, und ihr eine Bewegung zu und von dem Centrum des Ganzen, dem Kuppelbau, mittheilt; auch ist es leichter als das Tonnengewölbe. Dem entsprechend wurden dann auch die kleinen schmalen Fenster und die niedrigen engen Portale, deren Bogenfelder und breite tiefe Wandungen mit ihren Reliefs, ihren Halbsäulen, Pilastern und Statuen den Hauptschmuck des Aeußern bildeten, im Rundbogen überwölbt. Die Glockenthürme endlich, die der Basilikenstyl neben die Kirche, abgesondert von ihr, zu stellen pflegte, wurden mit dem Körper

des Baues vereinigt, und bildeten fortan den Haupttheil der Façade, der Eingangsseite, wodurch diese erst ihre volle Bedeutung als Façade erhielt, d. h. den Sinn und Zweck des Baues klar aussprach. Oft auch wurden noch in den Winkeln zwischen Chor und Querschiff wie zwischen diesem und dem Langhaus kleinere (meist runde oder achteckige) Thürme angebracht, um auch äußerlich die Kuppel, die selbst einen thurmartigen Ueberbau erhielt, als Mittelpunkt und Haupttheil des Ganzen zu bezeichnen.

Dieser romanische Gewölbebau, der seine Ausbildung vorzugsweise in Deutschland fand, erweist sich nicht nur architektonisch, sondern auch dadurch als ein neuer Baustyl, daß er als getreues Abbild des Geistes und Charakters des Zeitalters, in dem er herrschte, erscheint: nur weil er ihm so getreulich entsprach, gelangte er zu allgemeiner Herrschaft in der römisch katholischen Christenheit, nur dadurch ward er erst ein Baustyl im engern Sinne. Zunächst hat er das plastische Gepräge, das dem Basiliken- wie dem byzantinischen Styl noch anhaftet, so ziemlich ganz abgestreift; nur einzelne Detailformen (z. B. die Säulen und Halbsäulen) erinnern noch daran; im Allgemeinen macht ein romanischer Bau bereits einen entschieden malerischen Eindruck. Sodann kommt in ihm die verticale, der kirchlichen Architektur durch den christlichen Gottesdienst vorgezeichnete Richtung, dadurch daß sie hier als lebendige Bewegung nach oben erscheint, klarer und entschiedener zur Geltung als im Basiliken- und byzantinischen Styl. Die Kuppel bildet als Symbol des Himmelsgewölbes den Culminationspunkt der aufsteigenden Bewegung im Innern; am Aeußern erscheint sie durch die Thürme repräsentirt. Die Solidität, Festigkeit und Massenhaftigkeit des Baues, die in den älteren Werken an Schwerfälligkeit und Plumpheit gränzt, versinnlicht die Unerschütterlichkeit, die Unvergänglichkeit der auf göttlicher Gründung ruhenden christlichen Kirche, aber auch das Stabilitätsprincip, die Beharrlichkeit und Starrheit des specifisch katholischen Kirchenthums, und nebenbei jenen Mangel an feinerer Bildung, jenen Zug naturwüchsiger Grobheit und Rohheit, der in der ersten Hälfte des Mittelalters noch herrschte. Die Abgeschlossenheit des Baues in sich, die am Aeußern in den starken, mächtigen, jede Berührung mit der Außenwelt gleichsam abwehrenden Umfassungsmauern, in den festen, massiven, wie zum Schutz gegen feindliche Angriffe rund herum aufgestellten Thürmen, im Innern an den kleinen lukenartigen Fenstern und niedrigen Thü-

ren hervortritt, bezeichnet mit starkem Nachdruck den christlichen Gegensatz zwischen Reich Gottes und Reich der Welt, der mehr und mehr zur mönchischen Flucht vor der Welt, zur Ab- und Ausschließung aller natürlich menschlichen Gefühle und Interessen überspannt ward. Auf denselben Punkt weist die das Innere charakterisirende Erhöhung des Chors und Trennung desselben vom Langhause hin, und bezeichnet eben so nachdrücklich jene hierarchische Erhebung der Kirche über Staat und Volk, des Priesterthums über das Laienthum, die nicht nur dem Principe der katholischen Kirche völlig entsprechend, sondern auch insolange unverfänglich war, so lange die Kirche die Neignng zu Herrschsucht und weltlicher Macht und Pracht in sich nicht aufkommen ließ. Allein selbst dieser Neigung, die im Stillen doch von Anfang an vorhanden war, weil sie im Princip der Hierarchie liegt, giebt der romanische Kirchenbau einen angemessenen Ausdruck. Sie findet sich angedeutet in der großen Fülle von Malereien, die in den reicheren Kirchen meist alle Haupttheile des Baues, Chor und Mittelschiff, bedeckten und, oft auf Goldgrund gemalt, das Innere in Pracht und Glanz kleideten. — So vereinigt der Styl abbildlich in sich die beiden anscheinend widersprechenden Grundelemente des Katholicismus, das Streben, die Kirche als ein aller Weltlichkeit unnahbares Heiligthum, als ein neues Zion, eine Burg Gottes hinzustellen, an deren Mauern die Wogen der Welt sich brechen, aber auch eben diese Burg zu benutzen, um von ihr aus die Welt mit all' ihrer Pracht und Herrlichkeit sich zu unterwerfen und zu eigen zu machen. —

Wie der romanische Baustyl von einer Regeneration der altchristlichen Bauformen ausging und aus ihnen nur allmälig sich herausbildete, ganz ähnlich entwickelte sich in der Sculptur und Malerei der neue Styl aus der Wiederbelebung der überlieferten altchristlichen Typen. Auch sie wurden anfänglich unverändert in das neue Zeitalter mit hinübergenommen. Bald aber begannen anfangs vergebliche, allgemach mehr und mehr gelingende Versuche, das neue Leben, das mit dem 11ten Jahrhundert die Christenheit durchdrang, in den überlieferten Typen zum Ausdruck zu bringen. Dadurch wurden die erstarrten, mißgestalteten, nur noch symbolischen Heiligenfiguren nicht nur von der aus dem Herzen des Künstlers strömenden Wärme neu belebt, sondern gewannen auch allgemach wieder eine naturgemäßere Bildung. Weil der Künstler seine eigene Subjectivität, seine Empfindungen

und Gefühle auf sie übertrug, so mußte er ihnen auch eine mehr subjective Gestalt geben. Der von der altchristlichen Kunst erstrebte Ausdruck der Größe, Würde, Hoheit wurde zwar beibehalten, aber er verlor mehr und mehr das Strenge, Schroffe, Transscendente, und mit der Herabsetzung desselben auf das natürlich menschliche Maaß gewann auch die leibliche Gestalt allgemach eine naturgemäßere Bildung wieder. Ja in den Werken einzelner genialer Meister arbeitete sich die ursprüngliche griechisch-plastische Schönheit dieser Typen aus den verunstaltenden Hüllen gleichsam wieder heraus, und zeigt dem erstaunten Blick Figuren, wie die Statuen am Freiberger Dom und in der Schloßkirche zu Wechselburg, Figuren, die zwar nicht entfernt den griechischen Göttergestalten gleichen, und doch von demselben Geiste, der diese schuf, angeweht erscheinen. Im Allgemeinen indeß ward die Formgebung noch immer vernachlässigt; noch immer lag aller Nachdruck auf dem geistigen Ausdruck, auf der religiösen Bedeutung der Gestalt; was sie dem Beschauer seyn, was sie ihm sagen sollte, war die Hauptsache; in welcher Weise das geschah, erschien noch immer ziemlich gleichgültig. Nur weil ohne eine natürliche und lebendig bewegte Form der Gesichtszüge und der Hände geistiges Leben, Gefühl und Gedanken sich nicht wohl ausdrücken ließ, bemühte man sich wenigstens, den Köpfen und Händen mehr und mehr eine naturgemäße Bildung zu geben, während man meist um den übrigen Körper wenig sich kümmerte. Von Naturstudien im engern Sinne findet sich noch keine Spur.

Den geistigen Ausdruck dagegen und die richtige Auffassung des Sinnes und Charakters der Figuren suchte man mit allen erdenklichen Mitteln zu heben. Daher die mannichfaltigen Embleme und Symbole, die den Heiligen, einem jeden das seinige, beigegeben wurden, daher die Bei- und Unterschriften unter ihnen, die Legenden, die ihnen aus dem Munde fließen, &c. Daher aber auch das Streben, durch die bestimmte Art der Zusammenstellung derselben zu einer Reihe oder Gruppe den Charakter und die Bedeutung jeder einzelnen zu kennzeichnen und auf den geistigen Gehalt der Darstellung hinzuweisen, — ein Streben, aus dem ein neues Princip der Composition sich entwickelte. Schnaase nennt es das „Princip der Gruppirung“, und führt es auf die religiöse Grundanschauung des Christenthums zurück, nach welcher — im Gegensatz zu den griechischen Göttern, von denen jeder in

ausgesprochener Individualität und in bestimmt abgegränztem Kreise seiner Thätigkeit allen übrigen gegenüberstand, — eine unbegränzte Zahl von Ausgewählten, Aposteln, Märtyrern, Heiligen, den Einen Herrn und Heiland als den Mittelpunkt des Gottes- und Himmelreichs umgeben. Gewiß hat diese Anschauung mitgewirkt: sie hat den Künstlern insofern die Möglichkeit für ihre Zusammenstellungen gewährt, als diese ohne jene keinen Sinn und keine Bedeutung gehabt haben würden. Allein unmittelbar ausgegangen ist das neue Princip der Composition und die damit zusammenhängende Gewohnheit der mittelalterlichen Kunst, eine einzelne Figur nicht leicht für sich allein ohne alle Beziehung zu andern hinzustellen, wohl schwerlich von jener religiösen Grundanschauung. Denn m. E. kann man es nicht wohl ein Princip der „Gruppirung um einen Mittelpunkt" nennen, weil der Mittelpunkt sich nur selten findet. In der Regel erscheinen die verschiedenen Figuren eben nur zusammengestellt, in mannichfacher Weise an einander gereiht, oft allerdings symmetrisch nach Anfang, Mitte, Ende geordnet, aber ohne daß darum der Mitte das Gewicht und die Bedeutung des Centrums zufiele. Ich möchte daher das neue Princip als Princip der ideellen Beziehungen bezeichnen, und glaube, daß die mittelalterlichen Künstler auf dasselbe verfallen sind und es wie eine Regel befolgt haben, weil es ihnen eben vor Allem darauf ankam, den ideellen (religiösen) Gehalt ihrer Gebilde, um dessentwillen allein sie sie arbeiteten, so klar wie möglich zur Anschauung zu bringen.

Unverkennbar indeß entfernte dieß Princip der Composition die romanische Bildkunst wieder um einen bedeutenden Schritt von ihrem Quell und Ursprung. Die Plastik wird immer sicherer gehen, wenn sie sich begnügt, einzelne für sich bestehende, ihre Bedeutung in sich selbst tragende Statuen zu bilden; eine Zusammenstellung mehrerer, nach welchem Princip auch immer, ist ein Wagstück, das nur selten vollkommen gelingen wird, weil es im Grunde dem Wesen und den Gesetzen der Sculptur widerspricht: nur das Relief verträgt diese Erweiterung ihrer Gränzen. Die größten berühmtesten Meisterwerke der Griechen waren daher keine Gruppen, sondern Einzelstatuen; ja aus der eigentlichen Blüthezeit der griechischen Kunst scheint überhaupt keine Statuengruppe bekannt und berühmt geworden zu seyn. Und selbst im Relief wird eine äußerlich erkennbare Verbindung der Gestalten, etwa durch ihre Betheiligung an einer bestimmten Handlung, durch

ihre Stellungen zu einander, durch eine bestimmte Richtung ihrer Bewegungen oder wenigstens durch ihre Vertheilung in einem bestimmt abgegränzten Raum, dem Princip bloß ideeller Beziehungen vorzuziehen seyn. Das letztere und insbesondere das Princip der Gruppirung im engern Sinne ist überwiegend malerischer Natur, ja man kann es das specifisch malerische Compositionsprincip nennen, das zwar auf die Sculptur und Architektur sich übertragen läßt, ihnen aber eben damit ein malerisches Gepräge mittheilt.

Aus diesen Motiven, welche die Entwickelung des romanischen Styls bestimmten, erklärt es sich, daß der Unterschied zwischen Sculptur und Malerei aus dem Kunstgefühle und der Kunstübung des Mittelalters schon seit der romanischen Periode allgemach verschwand. Man behandelte Bildwerk und Gemälde ganz in demselben Styl, nach denselben Principien der Gestaltung und Composition, in der romanischen Zeit noch mit Reminiscenzen an die altchristlichen Typen, in der gothischen Periode völlig frei, ganz im specifisch malerischen Geist und Charakter. —

3) Der gothische Styl.

Diese zweite gothische Phase der Kunst des Mittelalters kündigt sich wiederum vorzugsweise an und hat ihren Hauptrepräsentanten in einem neuen Baustyl, dem s. g. gothischen Styl (so genannt, weil ihn die Italiener zur Zeit der aufblühenden Renaissance für das Erzeugniß eines rohen barbarischen Geschmacks erklärten). Der romanische Styl erfreute sich keiner langen Herrschaft. Schon in der zweiten Hälfte des 12ten Jahrhunderts deutete das Hervortreten der ersten Keime des gothischen Styls darauf hin, daß neue Richtungen und Tendenzen sich zu regen begannen und das bewegliche Frankreich bereits ergriffen hatten. Ohne mich auf die Frage einzulassen, ob Frankreich den Styl erfunden habe und alle deutsche Bauten nur mehr oder minder gelungene Nachbildungen französischer Vorbilder seyen, eine Frage, die für den Aesthetiker kein Interesse hat, fasse und charakterisire ich den Styl nach Maaßgabe desjenigen Bauwerks, das m. E. das Meister- und Musterwerk aller Gothik ist, des Doms von Cöln. (Ich stütze mich für dieß Urtheil auf die Autorität meines verstorbenen Freundes F. Kugler, der zuerst das Verständniß des gothischen Styls dem kunstkennerischen wie dem kunstdilettantischen Publicum eröffnet hat).

Der gothische Styl, obwohl auch er wiederum aus seinem Vorgänger sich herausbildet, erscheint in vieler Beziehung doch als der gerade Gegensatz des romanischen Styls. Er erst bricht entschieden mit den Beziehungen zur antiken Kunst, weil mit der altchristlichen Ueberlieferung; jede Reminiscenz an die griechisch-römischen Kunstformen und Bildungsmotive verschwindet. Zwar behält der gothische Dom den Grundriß und die Haupttheile des romanischen Gewölbebaus bei; aber die Formen, in die er sie kleidet, athmen einen ganz andern Geist und tragen ein durchaus eigenthümliches, von den antiken Grundlagen weit abweichendes, ihnen innerlich widersprechendes Gepräge. In der überwältigenden, anscheinend regellosen Mannichfaltigkeit der Formen, der Theile und Glieder, der Ornamente und Zierathen, die zunächst den Blick gefangen nimmt, — das gerade Gegentheil der antiken Einfachheit und Gleichmäßigkeit, — spricht sich die urgermanische Kraft und Fülle der Phantasie aus, die, immer geneigt in's Phantastische auszuschlagen, jeder Regel, jeder Zügelung zu spotten scheint. Demnächst überrascht die schwindelnde, himmelanstrebende, die verhältnißmäßig geringe Länge und Breite weitüberflügelnde Höhe des Baues, insbesondre der Thürme, die dem Ganzen einen durchaus eigenthümlichen, von allen Bauwerken der Welt weit verschiedenen Charakter aufdrückt. Sie ist der Ausdruck der transscendent idealistischen Richtung wiederum des germanischen Geistes *), die, vom Christenthum geleitet und getragen, in schwärmerische Sehnsucht nach dem Himmelreiche, nach der Einigung mit Gott überging. Es war derselbe Zug, dieselbe Sehnsucht, die in jener Fülle von ebenfalls himmelwärts gerichteten ornamentalen Formen und Figuren nur mannichfaltige, auf die himmlischen Geheimnisse hindeutende Zeichen und Symbole erblickte, die überhaupt geneigt war, jede äußere, völlig klare Erscheinung nur als die symbolische Hülle eines verborgenen tiefen Geheimnisses zu fassen und im Sinne einer systematisirten Mystik auszulegen. — Allein neben diesem mystisch-idealistischen, von der Macht jugendfrischer Empfindung und Phantasie getragenen Elemente, das den ganzen Bau wie das freie Phantasiespiel eines jener Riesen der nordischen Mythe erscheinen läßt, macht sich,

---

*) Ich erinnere daran, daß in Ile de France und den angränzenden nordöstlichen Theilen Frankreichs, von wo die französische Gothik ausging, die altgermanischen, fränkischen und resp. normannischen Elemente der französischen Nationalität überwogen.

näher zugesehen, zugleich ein klarer, strenger, mathematisch gebildeter Verstand geltend. Jene mannichfaltigen, anscheinend so willkürlich gebildeten Formen und Figuren beruhen, genauer betrachtet, auf einer streng gesetzmäßigen Construction. Der Spitzbogen, das am meisten in die Augen fallende charakteristische Formelement des Ganzen, erscheint — bei den Gewölben wenigstens nicht nur des Cölner Doms, sondern der meisten Bauwerke — über den Schenkeln des gleichseitigen Dreiecks errichtet, und jedes der beiden Kreissegmente, aus denen er besteht, bildet demgemäß den 6ten Theil des mit der Grundlinie des Dreiecks als Rhadius gezogenen Kreises. Die Höhen- und Längenmaaße des Ganzen und seiner Haupttheile, also die Verhältnisse zwischen Chor und Langhaus, Querschiff, Mittel- und Seitenschiffen, bewegen sich in mathematisch bestimmten, gleichmäßig wiederkehrenden Proportionen. Alle Detailformen und selbst die reiche Fülle von Ornamenten, soweit sie nicht in Statuen und Bildwerk bestehen, erscheinen in strenger Symmetrie aus mathematischen Figuren (meist Kreissegmenten) zusammengefügt, und wachsen aus den gleichgesetzmäßig gebildeten Grundformen nur wie die Aeste und Zweige desselben Stammes hervor. An diesen Ornamenten bewährt sich dann insbesondre jener feine, die romanischen Nationen auszeichnende Sinn für Reichthum, Zierlichkeit und Eleganz der Form, der jetzt zum Gemeingut des Zeitalters ward, und trotz der mathematischen Constructionsweise, der er sich fügen mußte, sich geltend zu machen wußte.

So spiegelt zunächst das Ganze des Baues den allgemeinen, das Mittelalter auf dieser höheren Stufe seiner Entwickelung beherrschenden Geist und Sinn wieder. Aber auch jene beiden großen, anscheinend so entgegengesetzten Richtungen, die erst um das 13te Jahrhundert mit dem Beginn der gothischen Periode bestimmter hervortraten und seitdem zur Herrschaft gelangten, die s. g. Scholastik mit ihrer grübelnden Speculation, ihren spitzfindigen Verstandsdistinctionen und ihrem Streben nach begriffsmäßiger Formulirung und Systematisirung des gesammten Glaubens und Wissens des Zeitalters, und ihr gegenüber die Mystik mit ihrer Fülle der Phantasie und Tiefe des Gemüths, mit ihrem Drange über das Sinnliche hinaus nach unmittelbarer Gemeinschaft der Seele mit Gott, mit ihrem Sichversenken in die metaphysischen Tiefen der christlichen Weltanschauung, die „Geheimnisse Gottes“, — diese beiden großen, so bestimmt unterschiedenen

Richtungen, die im Mittelalter die Verschiedenheit der Confessionen vertraten und doch von dem Einen Geiste und Sinne des Ganzen ausgingen und getragen waren, fanden eben als die Seiten Eines Ganzen ihren den Gegensatz vermittelnden Ausdruck im gothischen Styl. —

Was das Einzelne betrifft, so erscheint in dem an die Stelle des Rundbogens getretenen Spitzbogen, der alle inneren Haupt- und Nebenräume, Chor und Schiffe und Vorhalle, Thüren und Fenster überwölbt, die verticale Linie zum vollen, alleinherrschenden, Alles bestimmenden Bauprincipe erhoben. In der griechisch-römischen Architektur herrschte im Allgemeinen, principiell, die gerade Linie in horizontaler Richtung. Die Wölbung und damit die Bogenlinie kam erst in spätrömischer Zeit zur Anwendung, und nicht als Princip, sondern als immerhin effectvolles, aber doch nur in die geradlinig horizontale Architektur sich einfügendes Element. Die griechischen Tempel, auch die größten nicht ausgenommen, erstreckten sich überwiegend in die Breite und Länge; selbst die gigantischen Prachtbauten der Römer, z. B. das Colosseum in Rom, nahmen zwar colossale Flächen ein, aber ihre Höhe war verhältnißmäßig gering. Im romanischen und schon im byzantinischen Styl machte sich allerdings die verticale Richtung bereits bedeutsam geltend. Aber der romanische Rundbogen repräsentirt sie nur erst in halber, unentschiedener Weise. Denn der Rundbogen strebt zwar nach oben, aber indem er die Höhe erreicht, senkt er sich in continuirlichem Abfluß wieder nach unten. Der Spitzbogen dagegen schwingt sich nicht nur steiler und energischer zur Höhe auf, sondern als gebrochener, aus zwei Kreissegmenten zusammengefügter Bogen bildet er eine Spitze, zu der die beiden Schenkel hinstreben und die den Blick in der Höhe festhält. Zugleich gestattet seine größere Tragkraft die Stützen der Gewölbe wie die Gewölbe selbst schlanker und leichter zu bilden. Die Gewölbekappen, nur dünne Füllungen, weichen mehr zurück, die Gewölberippen, die Haupt- wie Diagonal-Gurtbögen, treten in reich gegliederten Profilen kräftiger hervor. Sie werden zwar von (schlanken) Pfeilern getragen, aber sie ruhen nicht auf ihnen, sondern erscheinen von ihnen gehoben oder erheben sich mit und aus ihnen: die Pfeiler entfalten sich gleichsam in das Geflecht der Gurtbögen. Denn an die Stelle des schweren massiven romanischen Pfeilers tritt im gothischen Styl der s. g. Bündelpfeiler. Er aber bildet nicht Eine ungetheilte compacte Masse,

sondern er scheint zusammengesetzt aus einer Anzahl größerer und kleinerer, durch tiefe Hohlkehlen geschiedener Halbsäulen, die aus einer polygonen Base hervorwachsen und oben durch einen leichten Blätterkranz (der das Capitäl vertritt) zusammengehalten werden. Letzterer hält die Bewegung nicht auf, aber er bildet ein Stadium derselben, einen Knotenpunkt des weiteren Wachsthums. Aus ihm treten die verschiedenen Halbsäulen wieder hervor, aber in etwas veränderter Profilbildung, in der Profilirung der verschiedenen Gurtbögen, in die sie übergehen, jede in einen bestimmten Gurtbogen des Mittelschiffs, resp. der Seitenschiffe und der Arkaden. Die Pfeiler breiten sich also in das System der Gurtbögen aus, und stellen somit eine Bewegung dar, die continuirlich zu den Spitzen der Gewölbebögen hinaufführt. Am Aeußern erscheint dieselbe Bewegung durch die dem gothischen Styl so eigenthümlichen Strebepfeiler repräsentirt, d. h. durch die Pfeiler, die um den Chor und das Langhaus sich rings herumziehen, stark hervortreten, in Absätzen bis zum Dachgesimse sich erheben, (bei Kirchen mit niedrigeren Seitenschiffen über das Dach der letzteren hinaus, mit den Pfeilern des Mittelschiffs durch die s. g. Strebebögen verbunden), und die bestimmt sind, den Schub der Gewölbe aufzunehmen und die Last derselben tragen zu helfen. Sie treten an die Stelle der dicken, massenhaften Umfassungsmauer des romanischen Styls. Der gothische Bau bedarf und hat auch im Grunde keine Umfassungsmauer; nur um die Unbilden des wechselnden Klimas von der versammelten Gemeinde abzuhalten, werden die Oeffnungen zwischen den Strebepfeilern durch eine leichte Füllmauer und durch große hohe Fenster geschlossen. Die Bogen der letztern reichen bis an das Kranzgesimse heran, über ihnen werden aber doch noch spitzwinkelige, auf die Strebepfeiler gestützte Giebel (die s. g. Wimperge) angebracht, die über das Dachgesimse hinausreichen; eben so werden die Strebepfeiler mit ihren Fialen (Spitzthürmchen) über dasselbe hinausgeführt; beide, Giebel und Fialen, durchbrechen mithin die horizontale Linie des Kranzgesimses, und haben wohl keinen andern Zweck, als sie zu durchbrechen und damit die Macht und den Sieg der aufstrebenden Bewegung über jede entgegenstehende Kraft anzudeuten. Am kühnsten, kräftigsten, überzeugendsten aber drücken die unwiderstehliche Macht derselben die Thürme aus, welche an der Façade sich erheben. Sie bestehen (beim Cölner Dom) im Grunde nur aus vier mächtigen, immer schlanker und

leichter aufsteigenden, in Fialen endenden Strebepfeilern, zwischen denen eine bloße Füllmauer eingezogen und mit Hülfe der Fenster in Stockwerke abgetheilt ist. Auf sie stützt sich das letzte, achteckige, ganz durchbrochene Obergeschoß, das, von den Fialen der Pfeiler umgeben, seinerseits den Stütz- und Uebergangspunkt bildet, von dem aus die hohe, schlanke, ebenfalls ganz durchbrochene Pyramide kühn emporschießt; erst in dem zur Blume umgestalteten und somit gleichsam in den Himmel hineinwachsenden Kreuze, das die Spitze der Pyramide krönt, findet die rastlos aufstrebende Bewegung ihr Ende und Ziel.

In dieser mächtigen Bewegung, die den ganzen Bau durchströmt, in dieser Fülle der Glieder und Formen, die, gleichwohl nach demselben Princip gebildet, wie aus Einem inneren Keime hervorwachsen, in der gesetzmäßigen Durchbildung derselben zu vollkommener Harmonie, kraft deren jedes Glied als das zweckmäßigste Mittel zur Erreichung des Ziels erscheint, gewinnt der gothische Kirchenbau den Schein einer organischen Lebendigkeit, einer psychischen Beseeltheit, einer Vergeistigung des Stofflichen, wie sie früher nicht erreicht und bisher nicht übertroffen worden. In ihr, in dieser Beseelung und Vergeistigung der todten Materie, von Seiten gerade derjenigen Kunst, die vorzugsweise von der Schwere des Stofflichen gedrückt, an die Scholle gebunden scheint, feiert der germanische Idealismus und das mit ihm verbündete Christenthum seinen höchsten Triumph im Gebiete künstlerischer Production. Denn der gothische Styl ist mehr, als jeder andre, kirchlicher Baustyl (und daher für weltliche Bauten nur unter starken Modificationen anwendbar); und die Idee, die dem gothischen Kirchenbau zu Grunde liegt, wurzelt im Kern und Mittelpunkt des christlichen Glaubens und der christlichen Weltanschauung. Wie das Ganze in der aufstrebenden Bewegung aller Theile und Glieder nur das in den mannichfaltigsten Formen ausgeprägte Sinnbild ist von der tiefen Sehnsucht der Seele nach jener innigen Einigung mit Gott, welche von und in Christo als Ziel alles irdischen Daseyns hingestellt ist, so erscheint jedes neue Thürmchen, jeder neue Giebel, der dem Auge sich darbietet, wie ein neues brünstiges Gebet, das bei jeder neuen Wendung des Lebens dem gläubigen Herzen entströmt. Und jeder neue, aus den Thürmchen und Giebeln hervorwachsende Blüthenbüschel ist ein in Stein gehauenes Hallelujah des Preises und Dankes für das, was der Gott der Liebe nicht nur verheißen, sondern

auch hienieden schon gewährt hat. Und diese Jubeltöne einigen sich mit den sehnsüchtigen Wünschen und strebenden Gedanken in jener mächtigen Kreuzesblume, welche, zugleich Kreuz und Blume, zugleich Ziel der Bewegung und über das Ziel hinausweisend, auf den höchsten Spitzen ihre Blätter zum Himmel emporstreckt. So verbinden sich Glaube und Hoffnung, suchendes Verlangen und Jubel des Besitzes, und so erscheint das Ganze als das symbolische Abbild des Reiches Gottes in dem Sinne, in welchem es allein auf Erden sich dar- und herstellen läßt. Denn der Geist, der die gothischen Dome geschaffen, ist nicht bloß Streben und Sehnen über das Irdische hinaus, sondern zugleich unerschütterliche Gewißheit und frohe Zuversicht, voll Kraft und Ausdauer, voll Muth und Freudigkeit. Daher jene Helligkeit und Klarheit, die — im starken Contrast gegen die romanische Bauweise — den gothischen Dom mittelst der großen zahlreichen Fenster durchleuchtet, und nur durch die sie bedeckenden Malereien in ein pittoreskes Licht- und Farbenspiel gebrochen wird. Daher neben der erstaunlichen Höhe, Schlankheit und Leichtigkeit der Formen und Verhältnisse der Eindruck der Stärke, Festigkeit und Gediegenheit, durch welche die gothischen Bauwerke nicht nur die zerstörende Macht der Zeit, sondern auch Jahrhunderte schmachvoller Vernachlässigung überdauert haben.

Eben darum, weil der gothische Styl ohne alle Nebenrücksichten nur danach strebt, den allgemeinen Mittel- und Zielpunkt des christlichen Glaubens und Hoffens so rein und klar wie möglich zum Ausdruck zu bringen, streift er jenes specifisch katholische Gepräge ab, das dem romanischen Style zueigen ist. Von allen den Zügen, die im romanischen Kirchenbau den Geist und die Tendenzen des Papstthums reflectiren, zeigt er das gerade Gegentheil. In der neuen gothischen Periode baute man keine Krypten mehr, um Todtendienste zu feiern und Exorcismen zu üben: der düstere unheimliche Cultus hatte in dem freieren, fröhlicheren, bewegteren Leben nicht mehr die Bedeutung, daß ihm ein besonderer Theil des Gotteshauses hätte angewiesen werden müssen. Der hohe Chor, die abgeschlossene Priesterkirche in und über der Gemeindekirche, verschwindet. Nur um wenige Stufen wird der in den gleichen Formen erbaute, bloß den (polygonen) Abschluß der einen Seite des Ganzen bildende Chor über den Boden des Langhauses erhöht, und steht mit letzterem architektonisch in offener, unmittelbarer Verbindung. (Erst später zog man

wieder s. g. Lettner als scheidende Schranken zwischen Chor und Langhaus). Der gothische Dom ferner verschließt sich nicht in sich gegen den Andrang der Welt; vielmehr indem er die festungsartigen Umfassungsmauern des romanischen Baues beseitigt und an deren Stelle die Reihe der überall freien Raum zwischen sich lassenden Strebepfeiler, wie an die Stelle der engen, niedrigen Pforten und Pförtchen hohe, weite Portale setzt, öffnet er sich nach allen Seiten allem Volke, um es in seine grandiosen Hallen aufzunehmen. Indem er kühn zum Himmel aufstrebt und auf den Himmel hinweist, indem er im Innern wie am Aeußern aller lastenden Mauermasse sich entledigt und durch ein System von Bögen, Stützen und Streben ersetzt, kann und will er nicht ein neues irdisches Zion seyn zu Schutz und Trutz irdischer Herrschgelüste; im Gegentheil, er weist auf die Nothwendigkeit hin, daß wer in das Reich Gottes gelangen will, allen niederdrückenden irdischen Ballast, alle weltlichen Bande abwerfen, nur nach dem Himmelreich streben müsse. In ähnlichem Sinne giebt sein Bauprincip, der Spitzbogen als gebrochener Kreisbogen, dem sinnigen Beschauer zu verstehen, daß weltliche Macht und Größe, deren Symbol der Rundbogen als ursprünglich römischer Triumphbogen war, nicht nur nicht in Frage komme, sondern im Gegentheil nur durch den Bruch alles selbstischen Stolzes und Hochmuths, aller irdischen Herrschaft und Herrlichkeit das hohe Ziel erreicht werden könne. Sicherlich war es daher kein Zufall, kein bloßer Ausdruck schalkhaften Humors, sondern ein Zeichen des freieren Geistes, der allgemach sich zu regen begann, daß in den gothischen Kirchen, von den Steinmetzen im Bildwerk hier und da angebracht, so viele und so beißend satirische Ausfälle gegen Papstthum und Klerus sich finden. Und ebenso war es schwerlich bloßer Zufall, daß Rom unter seinen mehr als 300 Kirchen nur einen einzigen gothischen Bau aufzuweisen hat. —

Dennoch verleugnet auch der gothische Styl so wenig seinen Ursprung aus dem eigenthümlichen Geiste des Mittelalters, wie seine Beziehungen zum Sinn und Charakter des Katholicismus. Dem Klerus, insbesondre den Pracht liebenden Bischöfen, empfahlen sich die gothischen Bauten durch die imponirende Großartigkeit ihrer Anlage, durch die Fülle und Mannichfaltigkeit ihrer Ornamentik, durch ihre weiten und breiten Hallen, die nicht nur einer viel größeren Menge von Gläubigen den Zutritt, sondern auch der größeren Zahl der Geistlichen und gottesdienstlichen

Ceremonien wie der Entfaltung kirchlichen Pompes bei Auf- und Umzügen den erforderlichen Raum gewährten. Dem Volke stellten sie nicht nur die Macht und die reichen Mittel der Kirche vor Augen und erhöhten den Respect vor ihr, sondern sie boten in ihrer wundersamen Erscheinung, ihrer Fülle bedeutungsvoller Bildwerke, sinniger Zeichen und Symbole, reiche Nahrung dem hungernden Gemüthe, kräftige Anregung der blühenden Phantasie und dem reizbaren Gefühle, vielseitigen Stoff der bald spielenden, bald tiefsinnig grübelnden Reflexion. Aber eben mittelst dieser An- und Erregungen hob der gothische Styl den Kern und Keim wahrer Frömmigkeit, den der Katholicismus noch im Herzen trug, kräftig hervor und stärkte ihn wider feindliche Gegeneinflüsse. Und die Frömmigkeit, die er repräsentirt, athmete nicht mehr den exclusiven, theils weltflüchtig-mönchischen, theils weltsüchtig hierarischen Geist des Klerus, sondern den freieren, offneren, thatkräftigeren Sinn der geistlichen Ritterorden und des aufblühenden Bürgerthums. Wie der gothische Styl ein Hauptmotiv seiner Entstehung und Entwickelung insofern den Kreuzzügen verdankt, als sie erst den Occident mit den orientalischen Spitzbogenbauten wie mit den Wundern der orientalischen, die Phantasie so mächtig anregenden Natur bekannt machten, so spiegelt sich in ihm dieselbe tief religiöse, aber thatkräftige, kühne, vor keiner Schwierigkeit zurückschreckende Begeisterung ab, welche die Kreuzfahrer beseelte. Dieser frische, freiere, über jeden Unterschied hinwegsehende, die gesammte Christenheit als Ein Ganzes fassende und gegen die Ungläubigen in's Feld führende Geist, — um in Jerusalem das irdische Abbild des Einen allgemeinen Reichs Gottes aufzurichten, — hatte, wie alle Klassen der Bevölkerung, so insbesondre den Bürgerstand ergriffen, auf welchem seit dem zwölften Jahrhundert die Führung der kirchlichen Bauten aus den Händen des Klerus übergegangen war. Was Kirche und Geistlichkeit im Festhalten am Hergebrachten vielleicht nicht zugelassen hätten, fand bei ihm eine willige Aufnahme. Und so erklärt sich denn auch einigermaßen die denkwürdige Thatsache, daß seit dem Ende des zwölften und dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts der gothische Styl mit einer Art von innerer Unwiderstehlichkeit die Bauthätigkeit aller Nationen des Abendlandes ergriff, so unwiderstehlich, daß häufig selbst solche Werke, die im romanischen Styl entworfen und theilweise bereits hergestellt waren, ohne Rücksicht auf die Discrepanz der Formen wie des Geistes

4*

und Charakters, im gothischen Styl fortgeführt und vollendet wurden.*) —

Derselbe freiere, von Kirche und kirchlicher Tradition unabhängigere Geist macht sich, von der Architektur aus, mehr und mehr auch in der Sculptur und Malerei der gothischen Periode geltend. Anfänglich begnügt sich zwar der gothische Styl noch mit dem Streben, den überlieferten heiligen Gestalten durch den prägnanteren Ausdruck christlicher Gefühle und Gemüthsbewegungen mehr subjectives Leben einzuhauchen; er geht nur noch einen Schritt weiter als der romanische Styl, indem er ihnen statt des bloß subjektiven, bereits ein individuelles Gepräge zu geben sucht. Aber eben damit schon verändert er die überlieferten Typen dergestalt, daß sie nicht mehr zu erkennen sind. Und später läßt er sie principiell und mit bewußter Absicht fallen. Sie genügen ihm nicht mehr für den Ausdruck des tieferen, innigeren, zarteren Gefühls, der schwungvollen Bewegtheit, der thatkräftigen, religiösen Begeisterung. Er sucht daher neue Formen und Ausdrucksweisen frei und selbständig sich selber zu schaffen, und verwendet dazu den Stoff, den ihm die Natur und das wirkliche Leben darbieten. In dieser größeren productiven Selbständigkeit bekundet sich vornehmlich der bedeutende Fortschritt, den die Kunst in der gothischen Periode gethan. Ja in dieser Rückkehr zur Natur war ein Impuls für die weitere Entwickelung der Kunst gegeben, der tief in die folgende Periode hinein seine Wirkung äußerte. Aber über dieser Thatsache darf die andere nicht übersehen werden, daß es dem gothischen Styl noch keineswegs auf Naturtreue und Naturwahrheit ankam. Die Formen der Natur und der menschlichen Natürlichkeit wurden von ihm noch nicht um ihrer selbst willen aufgenommen, noch nicht nach ihrer eigenen Bedeutung gefragt, in ihrer Gesetzmäßigkeit erforscht, ja nicht einmal ihre for-

*) Es versteht sich von selbst, daß die technischen Vortheile, die der Spitzbogen gewährte — namentlich die leichtere Ueberwölbung eines Rechtecks oder eines unregelmäßigen Raums — zur Auf- und Annahme des gothischen Styls beigetragen haben werden. Aber wenn man heutzutage meint, daß nur auf solche äußerliche Anläße die Entstehung und Herrschaft des gothischen Styls zurückzuführen sey, so ist diese Meinung keineswegs ein Beweis und Ergebniß gründlicherer historischer Forschung noch einer schärferen concreteren Geschichtsauffassung, sondern nur ein Zeichen von sehr oberflächlicher Betrachtung der Dinge und ein Beweis, daß die materialistische Richtung unserer Zeit auch in die Kunstgeschichte einzudringen und ihre verderblichen Wirkungen zu äußern beginnt.

melle Schönheit beachtet und hervorgehoben. Sie wurden eben nur äußerlich aufgenommen, um als Stoff und Mittel zum Ausdruck der religiösen Gefühle und Ideen verwendet zu werden. Sie wurden daher auch nur so weit umgestaltet, als dieser Zweck es erforderte; im Uebrigen wurden sie belassen, wie sie in der gegebenen Wirklichkeit, in diesem Lande oder Bezirke, in diesem Volk oder Stamm, gerade sich fanden. — Von einem Studium der Natur war mithin noch immer keine Rede. Auch formell schönen Gestalten begegnen wir in der gothischen Sculptur und Malerei noch immer nur selten, gleichsam nur zufällig; ideal schönen niemals, — dafür aber um so öfter charaktervollen Köpfen der verschiedensten Bildung mit dem prägnanten Ausdruck unerschütterlichen Glaubens, sehnsüchtiger Hoffnung, inniger Liebe, seelenvoller Reinheit und Unschuld, zuweilen mächtiger Willensenergie und großartiger Erhebung des Geistes. Dabei durchdringt das Princip der gothischen Architektur im Allgemeinen auch die gothischen Bildwerke und Malereien. Statt der plastischen Selbständigkeit und Selbstgenüge, welche die antiken Götter- und Heroengestalten auszeichnet, statt der feierlich ruhigen Haltung, die den Gebilden des romanischen Styls noch von ihrem altchristlichen Ursprung her anhaftet, zeigt sich an den gothischen Figuren deutlich jene innere Unruhe, jene tiefe Bewegtheit der Seele, die aus der Unbefriedigtheit am Irdischen, aus dem Sehnen und Streben nach dem Himmelreich entspringt. Und diese Bewegung äußert sich nicht nur in den Köpfen und modificirt den seelischen Ausdruck derselben, sondern giebt sich auch in Bildung und Haltung des Körpers kund. Daher die auffallende Leichtigkeit, Schlankheit, Gestrecktheit der Gestalten, der eigenthümliche, oft ausdrucksvolle, oft aber auch gesucht erscheinende Schwung der Gesten und Bewegungen, der weiche Rhythmus der langen, feingefältelten Gewänder, die am Körper herabfließen und den Schwung seiner Bewegung erhöhen.

Diese charakteristischen Motive und Kennzeichen der gothischen Formgebung zeigen sich in völlig gleicher Weise an den Sculpturen wie an den Malereien. Beide werden, wie in der romanischen Periode, in demselben Styl, in demselben Geist und Charakter behandelt. Der Unterschied ist nur, daß, wie in der gothischen Architektur, so in der Sculptur und Malerei jede Erinnerung an die antik plastischen Formen, von denen sie ursprünglich ausgingen, getilgt erscheint. Das Princip pittoresker Gestaltung

beherrscht die gesammte Bildkunst mit exclusiver, autokratischer Machtvollkommenheit. Und zwar nicht nur die Formgebung, sondern auch die künstlerische Composition. Mehr noch als in der romanischen Periode tritt jener auch im gothischen Baustyl so klar ausgeprägte Zug nach Verknüpfung einer möglichst großen Fülle von Detailformen und Einzelfiguren zu Einem großen Ganzen hervor. Immer entschiedener macht sich das Streben geltend, jede einzelne Figur, Handlung, Begebenheit, so sehr sie auch für sich allein schon auf Bedeutung Anspruch machen durfte, doch noch unter eine höhere umfassende Idee, namentlich unter die allgemeine, principielle Idee des Reiches Gottes ein- und unterzuordnen. Demgemäß werden nicht nur die einzelnen Gestalten zu Gruppen verbunden, sondern auch die Gruppen wiederum in Beziehung zu einander gesetzt, nicht bloß architektonisch, räumlich, sondern auch ideell, so daß sie wie die Glieder Einer äußerlich wie innerlich einigen Composition erscheinen (z. B. die Bildwerke an den drei Portalen der Façade des Straßburger Münsters). Darstellungen solcher Art forderten eine klare symmetrische Eintheilung des Raums, die entschiedene Betonung eines bestimmten Mittelpunkts. Dazu kam der enge Anschluß beider Künste, insbesondere der Sculptur, an die Architektur, zu deren Ausschmückung sie noch immer fast ausschließlich dienten. Daher zeigt die Composition im Einzelnen Verwandtschaft mit dem architektonischen Aufbau, mit dem — ja ebenfalls entschieden malerischen — Princip der architektonischen Gliederung. Meist wenigstens läßt sie sich auf das Schema eines gleichseitigen Dreiecks oder einer Pyramide zurückführen: die Spitze derselben, zugleich als Mittelpunkt des Ganzen gefaßt, erscheint stark hervorgehoben, von den beiden Ecken bestimmt geschieden und unterschieden; im Centrum — meist räumlich oder durch Stellung und Haltung etwas erhöht — die Hauptfigur oder Hauptgruppe, zu den Seiten in symmetrischer Entfernung und Disposition die Nebenfiguren. —

So stimmten Architektur, Sculptur und Malerei des gothischen Styls wie in Einem volltönenden Accord zusammen, und so verschieden in den einzelnen Fällen die ihn bildenden Töne auch gestellt und gestimmt seyn und damit verschiedene Accorde ergeben mochten, immer ruhten sie auf dem Prototype aller Harmonie, dem reinen Dreiklang. —

In jenem Streben zum Ganzen, zu Abrundung und Vollständigkeit, das alles Einzelne nur als Moment des Einen und

allgemeinen Grundgedankens faßte, griff dann allgemach die gothische Kunst auch in das Gebiet des wirklichen, natürlichen wie historischen Menschenlebens hinüber, — aber nicht, um es in seiner selbständigen reellen Bedeutung darzustellen, sondern da ihr alles Irdische nur Symbol und Gleichniß eines höheren Daseyns war, um in ihm als bloßem Stoffe wiederum nur eine sinnbildliche Veranschaulichung des Reiches Gottes in seinen mannichfaltigen Seiten und Beziehungen zu geben. Zu diesem Behufe, insbesondere um den Sieg des Geistes über das Fleisch, des Guten über das Böse, der Wahrheit über Irrthum und Lüge auszudrücken, benutzte sie nicht bloß die Märtyrer- und Heiligenlegende, die hervorragenden historischen Begebenheiten und Persönlichkeiten, sondern suchte auch die geheimnißvollen Gewalten, die in der Brust des Menschen wohnen und seine Seele aufwärts und abwärts ziehen, bildlich zu erfassen. Hier schuf sie zwar im Allgemeinen nichts Neues, sondern hielt sich, wie die romanische Kunst, an die alten überlieferten Zeichen und Sinnbilder (des Lamms, der Schlange ꝛc., der Engel und Erzengel, des Teufels, der 7 Tugenden und der 7 freien Künste, des Christen-, Juden- und Heidenthums ꝛc.), setzte dieselben aber nicht mehr bloß in eine ideelle, sondern in eine active Beziehung des Handelns und Wirkens, und wandelte dadurch die alte dunkle Räthselschrift in eine reichere, lebendigere, verständlichere Bilderschrift, die dürftige Symbolik in eine inhaltsvolle Allegorik um. Die allegorischen Figuren verflocht sie unbedenklich in historische Begebenheiten, verknüpfte sie unmittelbar mit historischen Persönlichkeiten, aber weil sie sie ganz in demselben Style und Geiste, ebenfalls wie historisch gegebene und fixirte Gestalten behandelte, machte diese Verschmelzung von Wirklichkeit und Allegorie keinen störenden (wie auf den modernen Bildern), sondern einen völlig harmonischen Eindruck.

Mit diesem Hineinziehen des weltlich historischen Gebiets in den Kreis der künstlerischen Darstellung ging das Streben nach schärferer Individualisirung und Charakteristik Hand in Hand. Die idealen wie die historischen Persönlichkeiten des neuen wie des alten Testaments wurden in Ausdruck, Miene und Gestalt, wie in Kleidung, Alter, Haltung, immer bestimmter von einander unterschieden, Gott Vater von Christus, Christus von den Aposteln und die Apostel von einander und von den Propheten, die Jungfrau Maria als Mutter Christi von den übrigen Frauen der

Evangelien, die biblischen Persönlichkeiten überhaupt von den späteren Heiligen wie von den Personen der weltlichen Geschichte. Das Motiv dieser Bestrebungen war ursprünglich nur die Erhöhung des geistigen Ausdrucks, die klarere, lebendigere Veranschaulichung der Idee. Aber die Folge war, daß die Darstellung, obwohl an dem idealen, auf den Himmel weisenden Gehalt des kirchlichen Dogmas streng festhaltend, doch formell das altchristliche, specifisch-kirchliche, transscendentale Gepräge allgemach verlor, und mehr und mehr eine Form und Fassung erhielt, die der Naturerscheinung und dem natürlichen Verlauf der Dinge wie den natürlichen Verhältnissen, Bezügen und Motiven des menschlichen Lebens mehr entsprach. Bei der Kreuzigung z. B. erscheint Christus nicht mehr, wie noch in der Frühzeit des romanischen Styls, mit langer Tunica bekleidet, an dem wie ein Palmbaum (als zweiter Baum des Lebens) gebildeten Kreuze nicht hängend, sondern frei stehend, der Jungfrau oder Johannes die Hand herabreichend, — kurz nicht mehr als der Sieger über den Tod, sondern an's Kreuz genagelt, nackend, nur mit einem Schurz um die Lenden versehen, mit gesenktem oder zur Seite gewendetem Kopfe, eingezogenem Leibe ꝛc., kurz mit dem Ausdruck des Leidens, als Sterbender, Geopferter. —

4) Der Styl des Reformations-Zeitalters, der s. g. Renaissance-Styl.

Diese Vermenschlichung und Vernatürlichung der heiligen Geschichte und die damit mehr und mehr hervortretende Betonung des Einzelnen, Individuellen, Persönlichen, bildet den Uebergang von der gothischen zur nächstfolgenden Periode, vom gothischen zum s. g. Renaissance-Styl.

Der sonderbare Name rührt bekanntlich daher, daß nach der Meinung der begeisterten Verehrer des Alterthums erst in und mit der Wiedergeburt der antiken Kunst die wahre ächte Kunst erstanden und wiedererstanden sey. Diese s. g. Wiedergeburt datirt von der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Sie umfaßt also bereits einen Zeitraum von mehr als 400 Jahren. Denn nach der Meinung der allermeisten Kunsthistoriker erstreckt sich die Periode der Renaissance bis auf den heutigen Tag; es wird also die Kunst seit 400 Jahren noch immer wiedergeboren. Daß der Name in seinem ursprünglichen Sinne ein Vorurtheil, eine historische wie ästhetische Unwahrheit ausspricht, ist zwar längst aner-

kannt: jene Ueberschätzung der Antike hielt nur vor bis zu Ende des 18ten Jahrhunderts und herrschte im Grunde nur während des 18ten Jahrhunderts. Heutzutage hält Niemand mehr den gothischen Baustyl für „gothisch", d. h. für eine Ausgeburt der Rohheit und Barbarei; kein Verständiger meint, daß die Gemälde der Eyck's, Memmling's, Meister Wilhelm's ꝛc., die absolut nichts von der Antike wußten, in Wahrheit keine Kunstwerke seyen. Nichtsdestoweniger ist der unverständige Name bis zur Stunde nicht nur allgemein beibehalten, sondern in den meisten historischen Darstellungen hat es auch den Anschein, als sey die neue Periode nur angebrochen infolge der genaueren Bekanntschaft mit der antiken Kunst und Literatur und des mächtigen Einflusses, den sie fortan ausgeübt habe.

Allein daß lange vor dieser genaueren Bekanntschaft, schon gegen Ende des 14ten Jahrhunderts, nicht nur in der Kunst, son-sondern auch im politischen, socialen, sittlichen, und vor Allem im religiösen Leben ein neuer Geist sich zu regen begann, bezeugen die Namen von Wiclef, Huß, Nicolaus Cusanus, von Philipp dem Schönen und Ludwig XI. u. A. Es regten sich eben die ersten, tiefst liegenden Motive der Reformation. Sie aber wurzelten vor Allem in der höheren Entwickelung und Ausbildung, welche die subjective Seite des menschlichen Wesens, die Persönlichkeit als solche gewonnen hatte. Der Einzelne fühlte sich nicht mehr wie bisher bloß als Glied des Volkes oder Stammes, des Standes, der Klasse, Commune oder Corporation, kurz des weiteren oder engeren Ganzen, dem er angehörte und nach Gesetz und Sitte sich schlechthin unterzuordnen hatte. Er fühlte mehr und mehr seine allgemach zu fester, bestimmter Form gelangte Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit, die auf einer höheren Entwickelung des sittlichen Gefühls beruhte, und mit diesem Gefühl erwachte der Trieb, sich selbst und seine Subjectivität auch geltend zu machen, entsprang das Streben nach größerer Freiheit der Bewegung, des Gedankens wie des Thuns und Lassens, nach größerer Betheiligung an der Berathung und Führung der allgemeinen Angelegenheiten in Staat, Stadt und Gemeinde. Je kräftiger dieß Streben sich regte, desto schwerer ward das Joch empfunden, das eine mehr und mehr entartende, nur noch nach Herrschaft, Luxus und Genuß trachtende Klerisey den Einzelnen wie den Staaten und allen Klassen der Bevölkerung auferlegt hatte. Daher die antihierarchischen Bewegungen auf dem Boden

der Kirche selbst; daher der Verfall der Scholastik, der wissenschaftlich systematisirten Dogmatik, der ein reges Interesse an der Erforschung der Natur und der Erkenntniß ihrer Formen und Gesetze gegenübertritt; daher der Kampf kräftiger Fürsten gegen die Anmaßungen der Curie und ihr Streben nach Verstärkung, Centralisirung und Consolidirung der Staatsmacht; daher die Lockerung des Bandes der Stände, Corporationen, Innungen ꝛc., welches die Einzelnen an einander fesselte und von einander schied, — daher schließlich der Ausbruch der Reformation, deren Ziel war die Persönlichkeit, die religiöse Subjectivität der einzelnen Gläubigen zu ihrem Rechte zu verhelfen, das allgemeine Priesterthum wiederherzustellen, die aber ihrerseits selber von diesem Recht ausging, nur eine Folge dieses Rechts und seiner Geltendmachung war. Denn was wollte Luther's Satz, daß nur der Glaube selig mache, anderes besagen, als daß es nicht auf das äußere Thun und Lassen, nicht auf die opera supererogatoria der Kirche, nicht auf die Fürbitten der Heiligen noch auf die Opfer und Gebete des Priesters noch überhaupt auf den Gehorsam und die Mitgliedschaft irgend welcher Kirche, sondern allein auf die Beschaffenheit des eigensten innersten Selbsts, auf das persönliche Verhältniß des Gläubigen zu Gott ankomme.

Für die Kunst war diese Kräftigung der Persönlichkeit, diese immer energischer hervortretende Eigenthümlichkeit, Selbständigkeit und Freiheit des Einzelnen von hoher Bedeutung. Denn je mehr die Persönlichkeit im Leben ihr Gewicht geltend und damit sich bemerklich machte, desto mehr gewährte sie der Kunst die Mittel, auch in ihren Darstellungen das Gewicht auf die einzelne Persönlichkeit zu legen, in ihr den ideellen Gehalt zu concentriren, schließlich sie zum Träger des künstlerischen Gedankens nach Form und Inhalt zu erheben. Da wo zuerst dieß Streben klar und entschieden hervortrat, ging das Mittelalter zu Ende, begann eine neue Periode der Kunstgeschichte. Denn eben damit trat ein neues Princip der künstlerischen Auffassung und Darstellung hervor. Die mittelalterliche Kunst, so lange sie aus dem Ganzen und auf das Ganze hin arbeitete, nur im Ganzen und durch das Ganze die Idee zur Anschauung zu bringen suchte, arbeitete noch ganz im Sinne und Geiste der Kirche. Denn die Kirche kann nur im Ganzen der Gemeinde, der Nation, der Menschheit, mittelst Umgestaltung des ganzen innern und äußern Lebens, der Gesinnung, wie der Sitten und Gebräuche ihre Ideen objectivi-

ren, ihre Grundsätze und Gebote zu gegenständlicher Geltung bringen. Die Kunst dagegen, angewiesen auf einen engen Raum, der nur wenige Figuren aufzunehmen vermag, beschränkt auf das Medium der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung, vermag ihre Ideen nur an und mittelst der einzelnen Erscheinung darzustellen: wo sie den künstlerischen Gedanken, der immer von allgemeiner — sey es idealer oder realer — Bedeutung seyn muß, wo sie einen Begriff wie den des Reiches Gottes, einen ganzen Complex von Gedanken, eine ganze Weltanschauung, kurz wo sie das Allgemeine als solches unmittelbar vergegenständlichen will, muß sie zur Symbolik und Allegorie, d. h. zu an sich unkünstlerischen, weil von der Reflexion abhängigen Mitteln greifen. — Mit jenem Streben also, mit dem erwachenden Bewußtseyn, daß die einzelne Erscheinung, sey sie Naturgegenstand oder Person oder Handlung, Begebenheit, Situation, ihr Gebiet sey, riß sich die Kunst, wenn auch keineswegs vom Christenthum und der christlichen Weltanschauung, wohl aber von der Vormundschaft der Kirche los: sie stand fortan nicht mehr unter, sondern selbständig neben Religion und Kirche. —

Mit dieser zunächst nur innerlichen, das Aeußere unberührt lassenden Abänderung ihrer Stellung zur Kirche ging eine ähnliche Umgestaltung ihres Verhältnisses zur Natur Hand in Hand. Die Kunst des gothischen Styls hatte zwar, wie bemerkt, eifrig der Naturbeobachtung sich zugewendet; ihre Formen wurden immer naturgemäßer, ihre Auffassung immer natürlicher. Aber so lange die Gothik Gothik blieb, galten ihr die Naturformen immer nur als Mittel zur klareren, lebendigeren Veranschaulichung des geistigen Inhalts, der herrschenden kirchlich-religiösen Ideen. Erst um das 15te Jahrhundert herum ward die Naturbeobachtung zum Naturstudium. Denn erst von da ab suchte die Kunst nicht mehr bloß die Naturformen nachzubilden, um sie als Mittel zu jenem Zweck zu verwenden, sondern die Kenntniß derselben wurde selbst Zweck: die Natur wurde um ihrer selbst willen in ihren verschiedenen Gebieten und Beziehungen studirt, und dieß Studium nicht mehr bloß auf ihre mannichfaltigen Formen beschränkt, sondern auf die Gesetzmäßigkeit derselben, auf die Principien und Normen ihrer Bildung ausgedehnt. Da wiederum wo dies Studium zuerst hervorbricht, schließt das Mittelalter und beginnt eine neue Periode. Zu Naturstudien in diesem Sinne aber ward die Kunst vornehmlich dadurch veranlaßt, daß es ihr mehr und mehr da-

rauf ankam, ihre Ideen eben an und mittelst der einzelnen Erscheinung zur Anschauung zu bringen. Denn die einzelne Erscheinung kann nur Träger und Repräsentant des Allgemeinen der Idee seyn, wenn sie selbst in ihrer Form und Bildung ein Moment der Allgemeinheit an sich trägt. Ein solches besitzt oder erhält sie aber nur an und mittelst der Gesetzmäßigkeit ihrer Form und Bildung. Erscheinen die mannichfaltigen Einzel-Dinge nach einer bestimmten gesetzlichen Norm gestaltet, gefärbt, beleuchtet, so erscheint eben damit diese Norm als das ihnen allen Gemeine, und zugleich als das höhere, sie beherrschende Princip, ihrer Bildung, das als solches über sie hinaus auf ein höheres ideelles Seyn, weil auf eine Gesetz gebende Macht hinweist. —

Dieser Naturalismus trat bekanntlich lange *vor* der s. g. Renaissance der antiken Kunst, zunächst in der niederländischen Sculptur und Malerei hervor; und die verschiedenen niederländischen, italienischen und deutschen Schulen des fünfzehnten Jahrhunderts charakterisiren sich besonders durch die verschiedenen Wege, die sie einschlugen, um zu dem Ziele des so eifrig betriebenen Naturstudiums zu gelangen. Denn ein Ziel hatte dieß Studium noch immer, absoluter Selbstzweck war es keineswegs. Und eben dadurch unterscheidet sich der Naturalismus des 15ten und 16ten Jahrhunderts sehr bestimmt von dem Naturalismus des Caravaggio und der niederländischen Landschafts- und Genre-Maler, d. h. von dem Naturalismus *nach* der s. g. Renaissance der antiken Kunst. Die Naturstudien des 15ten Jahrhunderts involvirten keineswegs eine völlige Hingabe der Kunst an die Natur; sie gingen keineswegs darauf aus, im Kunstwerke nur die Natur, wenn auch unter Beobachtung aller Gesetze und Anwendung aller Mittel der künstlerischen Darstellung, abzubilden, sie beruhten keineswegs auf der Grundanschauung des späteren Naturalismus, als sey die Kunst wesentlich nur — wenn auch verschönernde — Naturnachahmung. Ihr Ziel war vielmehr, die Kunst in Beziehung auf Zeichnung, Perspective, Modellirung, Colorit, Helldunkel, zu einer Höhe technischer Vollendung zu bringen, die sie befähigte, ihre *Ideen* in wahrhaft künstlerischer Form zu voller, adäquater, von allen die Illusion störenden Elementen gereinigter Erscheinung zu bringen. Noch zeigte sich keine Spur von jenem Naturalismus, der sein Höchstes darin setzte, die Illusion bis zur Sinnestäuschung zu steigern, und anstatt die Phantasie des Beschauers anzuregen, sein Auge zu betrügen, als habe

er kein Kunstgebilde, sondern die platte Wirklichkeit vor sich; — noch keine Spur von jenem ihm verwandten Virtuosenthum, das nicht mehr malte um des Gegenstands willen, sondern um mit der Vollkommenheit der „Mache“, mit der Correctheit der Zeichnung, der Pracht des Colorits, der Kraft des Helldunkels, zu prahlen. —

Zu diesen Motiven und Anzeichen einer neuen Entwickelungsepoche der Kunst trat dann allerdings die nähere Bekanntschaft und das eifrige, allgemach zur Begeisterung sich steigernde Studium der antiken Kunst und Literatur hinzu. Es ward keineswegs bloß durch äußere historische Ereignisse (wie die Eroberung Constantinopels durch die Türken, die eine Anzahl griechischer Gelehrten nach Italien vertrieb) angeregt, sondern ging mehr noch von den eben hervorgehobenen Bewegungen im Schooße der Kunst selbst aus. In den antiken Meisterwerken fanden die Künstler verwirklicht, was sie ihrerseits erst erstrebten: hier war die Idee in und mittelst der einzelnen Erscheinung klar und deutlich ausgedrückt; hier war die Form, Haltung, Stellung eine durchaus naturgetreue, so natur- und gesetzmäßig, daß sie zum Muster und Vorbild dienen konnte. In diesem Sinne als Mittel der künstlerischen Ausbildung wurde neben der Natur auch die Antike in den Kreis der Kunststudien gezogen (Squarcione — Mantegna 2c.). In diesem Sinne ward zunächst auch die antike Architektur studirt und ihre Principien, Motive und Formen mit dem Baustyl der gothischen Periode in Vergleich gestellt. —

Hier indeß im Gebiete der Baukunst wurden allerdings die Ergebnisse des theoretischen Studiums alsbald praktisch verwerthet. Brunelleschi, der berühmte florentinische Architekt und Bildhauer, unternahm es bekanntlich, die projectirte, ungewöhnlich weite und hohe Kuppel des Doms von Florenz, an deren Herstellung man schon verzweifelt hatte, aufzurichten, aber nicht im gothischen Styl, sondern nach den Gesetzen, Bauprincipien und Bauformen der antiken (römischen) Architektur. Das kühne Unternehmen gelang vollkommen, und obwohl es einem bedeutenden Meister des gothischen Styls ohne Zweifel auch bei Anwendung des gothischen Gewölbebaues gelungen wäre, so gab es doch der antiken Bauweise den Schein höherer architektonischer Vollkommenheit und damit den ersten praktischen Anstoß, auf ihre Principien und Formen zurückzugreifen. Dazu kam, daß der gothische Styl in Italien nie feste Wurzeln geschlagen, von Anfang an wie ein exoti-

sches Gewächs auf fremden Boden verpflanzt, nie völlig sich akklimatisirt hatte, nur wie eine unwillkürliche Concession erschien, die der italienische, von antiken Reminiscenzen erfüllte Kunstsinn dem allgemeinen Geiste der Zeit gemacht hatte. Er gelangte daher nie zu voller künstlerischer Entwickelung; in seinem innersten Wesen blieb er unverstanden. Daher zeigen die gothischen Bauwerke Italiens, trotz der Schönheit der Detailverhältnisse, der Detailformen und Ornamente, einen empfindlichen Mangel an gesetzmäßiger, dem Geiste des Styls entsprechender Entwickelung und harmonischer Durchbildung des Ganzen. Ein feiner, künstlerischer Sinn mußte sich daher von ihnen zurückgestoßen fühlen, und da der Mangel ein ziemlich allgemeiner war, konnte leicht die Meinung entstehen, als sey er ein Grundmangel des Styls selbst. Je rascher seit dem 15ten Jahrhundert namentlich in Italien der rein künstlerische Sinn für Gesetzmäßigkeit und Harmonie der Form sich entwickelte, desto mehr mußte diese Meinung zum allgemeinen Urtheil werden. So fand der praktische Triumph der antiken Bauweise zugleich eine Stütze an dem Schönheitsgefühl nicht nur der Architekten, sondern der Künstler überhaupt und des kunstsinnigen Volks. Und so erklärt es sich, daß, während in der Sculptur und Malerei noch kaum eine Spur von Nachahmung der antiken Formen und Motive sich zeigte, im Gebiete der Architektur allerdings eine Art von „Wiedergeburt" der antiken Kunst stattfand.

Aber doch nur eine Art von Renaissance. Denn zunächst waren es doch nur die technischen Gesetze und die äußeren Formen, die man aus der antiken Architektur entlehnte, und anfänglich, in der s. g. „älteren" Renaissance, mit großer Freiheit anwendete. Später zwar, in der „mittleren" Renaissance suchte man (zunächst L. B. Alberti theoretisch, Bramante praktisch) auch die Bildungsprincipien der Formen und die Verbindung der Theile zu einem Ganzen, das System Vitruv's strenger zu befolgen. Aber die Praxis bewies bald, daß dieß Bestreben gegenüber den ganz anders gearteten Bedürfnissen und Lebensgewohnheiten der neueren Zeit undurchführbar sey, und wo man dennoch trotzig an ihm festhielt, führte es zu einer Willkühr der Behandlung der gestellten Aufgaben, welche von der künstlerischen Freiheit, mit der sie die ältere Renaissance löste, sehr unkünstlerisch abstach. Bald daher — in der s. g. „jüngeren" Renaissance — schlug denn auch diese forcirte Strenge und Treue in eine nicht mehr

zufällige, unabsichtliche, sondern principielle, bewußte Willkühr der Bildung und Verwerthung der antiken Formen um, die von Michel Angelo aus, über Palladio und seine Schule hinweg, schließlich zum s. g. Barock- oder Perückenstyl führte.

Erneuert sonach der Renaissance-Baustyl des 15ten und 16ten Jahrhunderts im Grunde nicht einmal die Bildungsprincipien der antiken Architektur, so und noch viel weniger will er den antiken Geist und Charakter der Kunst wieder herstellen. Der Abfall vom gothischen Styl war keineswegs ein Abfall auch von der Weltanschauung und den Ideen, aus denen die Gothik herausgeboren worden. Er bezeichnet vielmehr im Gebiete der Architektur nur die besondere Art und Weise, in der hier jenes allgemeine Streben nach technischer Ausbildung und formeller Vervollkommnung und damit implicite nach Befreiung der künstlerischen Form von der Herrschaft der Kirche und Religion sich äußerte. Die Architekten der Renaissance hatten sich nicht etwa vom Christenthum zum Heiden- oder Römerthum bekehrt; sie hielten vielmehr an jenem fest, und glaubten nur den Ideen und Anforderungen desselben, selbst auf kirchlichem Boden, künstlerisch vollkommener mittelst Anwendung der antiken Bauprincipien und Bauformen entsprechen zu können. Da Papst und Klerisey nichts dagegen einzuwenden hatten, sondern beifällig zustimmten, so folgten sie praktisch ihrem künstlerischen Urtheil und bauten nicht nur Schlösser und Paläste, sondern auch Kirchen und Capellen in dem neuen Styl. Bei kirchlichen Bauten gingen sie daher keineswegs bis auf den antiken Tempelbau zurück, — was die „Wiedergeburt" der antiken Kunst consequenter Weise gefordert hätte, — sondern begnügten sich mit Erneuerung der beiden altchristlichen Baustyle, des Basiliken- und byzantinischen Styls, und suchten ihnen nur im Detail antik-reinere Formen zu geben.

In den Ländern außerhalb Italiens kann aber nicht einmal in diesem beschränkten Sinne von einer „Wiedergeburt" der antiken Kunst die Rede seyn. Hier bleibt der gothische Styl, wenn auch mehr und mehr ausartend, im Allgemeinen bis gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts herrschend. Selbst in Frankreich, wo italienische Architekten den Renaissancestyl am frühesten einführten, hielt man bei kirchlichen Bauten noch lange an den Grundformen des gothischen Styls fest (z. B. bei der 1532 begonnenen prächtigen Kirche St. Eustache in Paris). Noch länger und allgemeiner, nicht bloß bei kirchlichen, sondern auch bei welt-

lichen Bauten, geschah dasselbe in Deutschland. Hier (und ähnlich in den Niederlanden, in England und Spanien) mischten sich Gothik und Renaissance in so eigenthümlicher Weise, hier war man sich ihrer principiellen Verschiedenheit wenig bewußt, und die antiken Formen wurden mit solcher Freiheit und meist nur wie Decorationsformen behandelt, daß man sagen kann: die deutsche Renaissance des 15ten und der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts war mehr ein bloßer Decorationsstyl; zum Baustyl ward sie erst in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts unter dem Einfluß, den italienische Kunst und Künstler auf die Bauunternehmungen der deutschen Fürsten und vornehmen Herren gewannen (Vergl. R. v. Eitelberger in v. Lützow's Zeitschr. f. bildende Kunst, Bd. XI., S. 81 f.). —

Die künstlerischen, auf die Vervollkommnung der Form gerichteten Bestrebungen des 15ten Jahrhunderts erreichten ihr Ziel zu Anfang des 16ten Jahrhunderts. Um diese Zeit waren Zeichnung, Modellirung, Perspective 2c. so weit entwickelt und ausgebildet, daß die künstlerische Technik jeder Aufgabe gewachsen war. Zur Erreichung des Ziels, das die höchste Blütheepoche der Sculptur und Malerei, den Culminationspunkt der neueren Kunst bezeichnet, hatte zwar das Studium der Antike bedeutsam mitgewirkt. Daß es aber keineswegs der entscheidende Hauptfactor, sondern nur eines der verschiedenen Medien war, mittelst deren die Kunst zu diesem Höhepunkt sich aufschwang, zeigt dem klaren, unbefangenen Blicke der Charakter eben dieser eminent vollkommenen Formgebung selbst. Die Kunst des 16ten Jahrhunderts hält sich allerdings nicht mehr bloß, wie im Mittelalter, an die Formen der gegebenen Wirklichkeit, aus ihnen nur die gefälligsten mit mehr oder minder feinem Geschmack auswählend. Sie strebt allerdings, von der Antike angeregt, in Italien wenigstens, nach idealer, über die Natur sich erhebender Formschönheit. Allein ihr Ideal hat keineswegs den bekannten griechischen Typus. Es ist überhaupt kein typisches, gleichartiges, allgemeines, sondern bei jedem der großen Meister von verschiedener Bildung. Ja im schroffen Gegensatz zum griechischen allgemeinen Schönheitssinne und Schönheitsbedürfniß erscheinen die männlichen Gestalten ganz ausgeschlossen vom Gebiete des Ideals: Christus, die Apostel und Heiligen, wie die weltlichen Helden der Sage und Geschichte zeigen nichts von idealer Formschönheit. Aber auch in den idealisirten Frauengestalten Leonardo's da Vinci, Michel An-

gelo's, Raphael's, Correggio's findet sich keine Spur einer Nachbildung der griechischen Idealform mit ihrem zarten, der Ellipse sich nähernden Oval des Kopfes, der verhältnißmäßig niedrigen Stirn, den geraden, mit der Stirn eine fast senkrechte Linie bildenden Nasen, den fein geschwungenen Lippen 2c. Der große Michel Angelo scheint sogar des Sinnes für ideale Formschönheit ganz zu ermangeln, und Correggio's bewegliche spielende Grazie zeigt so wenig Verwandtschaft mit der plastischen Ruhe der griechischen Idealgestalten wie die seelenvolle, vom innigsten Gefühl bewegte Schönheit der Leonardo'schen und Raphael'schen Madonnen. Am nächsten kommen der griechischen Idealform einige weibliche Figuren der Venetianer, insbesondere Tizian's und Paolo Veronese's. Aber merkwürdiger Weise sind es hier meist weibliche Porträts, in denen diese Verwandtschaft am klarsten hervortritt. Diese stolzen Töchter des stolzen Venedigs mit ihrer angeborenen, selbstbewußten, offen zur Schau getragenen Schönheit, mit ihrer vornehmen Haltung und aristokratischen Ruhe und Sicherheit, erinnern allerdings an die griechischen Göttinnen und Heroinen. Aber selbst bei ihnen sind es weniger die Gesichtszüge und die Form der Köpfe, es ist vielmehr ihre plastische Körperbildung, ihre plastische Haltung und Gebahrung, die diese Reminiscenz wach rufen. — Außerhalb Italiens findet man selbst von solchen Reminiscenzen wie überhaupt von dem Streben nach idealer Formschönheit wenig oder nichts. Dürer, der größte Genius deutscher Kunst, wollte nichts von ihr wissen, und sah auf das „Antiksche" wie auf eine bloße Mode oder subjective Neigung und Meinung mit einer gewissen Verachtung herab. Und die berühmten spanischen Maler, mit Ausnahme Murillo's, des spanischen Correggio, huldigten principiell einem entschiedenen Naturalismus und verirrten sich gleichsam nur zufällig auf den Boden idealer Formschönheit. Aber auch das Ideal der großen italienischen Meister war im Grunde noch immer malerischen Gepräges, nur insoweit modificirt, als eine mehr plastische Formgebung es erforderte. Das gilt nicht nur von der Malerei, sondern auch von der Sculptur, die nur dadurch, daß in ihr die Plasticität der Formen klarer hervortritt, von der Malerei sich unterscheidet.

Aber selbst diese zur Plastik neigende Formgebung, die in den obersten Meisterwerken des 16ten Jahrhunderts unverkennbar sich kundgiebt, war m. E. nicht sowohl die Folge des Studiums der Antike als des Strebens nach Größe des Styls, das um dieselbe

Zeit mit dem Beginn des 16ten Jahrhunderts, zunächst (namentlich in der Sculptur) äußerlich an der über das natürliche Maaß hinaus ins Kolossale gehenden Größe der Gestalten, sich zeigt. Der große Styl mit seinen grandiosen Maaßverhältnissen des Gliederbaues wie der Haltung und Stellung der Figuren ist ohne plastische Formgebung undurchführbar, weil ohne sie die Größe der Maaßverhältnisse nicht zu klarer Anschauung sich bringen läßt. Aber die von ihm postulirte Plasticität ist im Grunde eine andere als die vom Wesen und Begriff der Sculptur geforderte; an den griechischen Begriff derselben wenigstens ist sie nicht gebunden. Bei den Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst war ideale Formschönheit das allgemein anerkannte Erforderniß jedes plastischen Kunstwerks (und wie ich gezeigt zu haben glaube, mit Recht). Die Größe des Styls dagegen verträgt sich sehr wohl mit einer Gestaltung, Haltung und Stellung, die vom Schönheitsideal weit abweicht; ja sie kann unter Umständen solche Abweichungen fordern. Michel Angelo, der anerkannt Größte in der Größe des Styls seit Phidias, scheint, wie gesagt, gar keinen Sinn für ideale Formschönheit gehabt zu haben, oder setzte ihn doch absichtlich bei Seite und schlug ihm gelegentlich in's Gesicht. Seine Figuren sind zwar durch und durch plastisch, aber in Form, Haltung und Stellung zum Theil entschieden unschön. Und doch liegt gerade in der kühnen, gewaltigen, rücksichtslosen Bewegtheit derselben ein wesentlicher Factor der Größe des Styls, in dem sie concipirt sind. Raphael fällt allerdings nie in's Unschöne, aber auch seine Gestalten (z. B. im Spasimo di Sicilia, in der Transfiguration, in den späteren Stanzen, auf den Tapeten), obwohl entschieden plastisch gehalten, sind doch keineswegs von idealer Formschönheit: ein griechischer Meister hätte sie sicherlich anders gebildet. Aehnlich bei den übrigen Meistern (z. B. Luca Signorelli), die nach Größe des Styls strebten. — Dieß Streben, das vorzugsweise von Michel Angelo (durch seine Deckengemälde in der Sixtinischen Capelle) geweckt ward, fand keine Stütze an der Antike, und konnte sie nicht finden. Denn die geringen Reste griechischer Plastik, welche die Kennzeichen des großen Styls deutlich an sich tragen und die wir heutzutage besitzen, lagen um die Mitte des 16ten Jahrhunderts noch im Schooß der Erde oder waren doch völlig unbekannt. Noch hatte Lord Elgin die Sculpturen vom Parthenon in Athen nicht nach England entführt; noch waren die melische Venus, der

Hercules (in Neapel), der kolossale Minervakopf (in München), der Mars und die Juno Ludovisi, der Zeus von Otricoli, die Niobe und ihre Tochter (mit dem fliegenden Gewande), die auf die Lanze gestützte Amazone 2c. nicht aufgefunden; selbst der Apoll vom Belvedere kam erst 1507 wieder an's Licht. Was die Künstler des 15ten und 16ten Jahrhunderts von der antiken Kunst kennen lernen konnten, waren einige wenige Werke aus der rhodischen Schule, die meisten aus der griechisch-römischen Zeit, von denen jene sämmtlich, von diesen die besseren immerhin noch Bewunderung verdienen, aber von Größe des Styls kaum noch eine Spur zeigen.

Es war mithin der eigene großartige Aufschwung der Kunst im 16ten Jahrhundert, die eigene, zum Höchsten strebende, vom Kunstsinn des Volks unterstützte Begeisterung der Künstler, die sie antrieb, für ihre großen Ideen die entsprechende Form zu suchen. Aber diese Ideen lagen wiederum keineswegs in der Richtung der antiken Kunst und ihres Ideals. Die angebliche Wiedergeburt derselben, trotz der hohen und nicht selten überhöhten Schätzung ihres Werths, brachte keineswegs eine Wiedergeburt auch der Stoffe und Ideen mit sich, welche die griechischen Künstler begeistert hatten. In der Unabhängigkeit von Kirche und Religion, welche seit dem 15ten Jahrhundert die Kunst sich errungen hatte, griff sie zwar oft genug in das weltliche Gebiet, namentlich in die Geschichte, Sage und Mythologie der Alten hinüber, und Papst und Klerus nahmen durchaus keinen Anstoß an solchen Darstellungen. Aber nach wie vor blieben das alte und neue Testament, die Apokryphen, die Legenden der Märtyrer und Heiligen die Hauptquelle, aus der die Künstler, Maler wie Bildhauer, schöpften. Und daß sie aus ihr nicht darum schöpften, weil die Mehrzahl der Aufträge sie dazu nöthigte, daß sie vielmehr auch die Quelle ihrer künstlerischen Begeisterung war, beweist die Thatsache, daß die größten und ausgezeichnetsten Werke des 15ten und 16ten Jahrhunderts noch immer religiösen Inhalts waren. Allerdings aber hatte dieser Inhalt, hatte die Auffassung des Christenthums überhaupt eine Modification oder vielmehr nur eine Umstellung seiner Elemente erlitten, welche die neue Periode vom Mittelalter schied. Letzteres, noch ganz von der Kirche und deren Interessen beherrscht, dem ihm eigenen mystisch-phantastischen Zuge folgend, faßte noch immer das Christenthum vorzugsweise von seiner göttlichen, metaphysischen, überna-

türlichen Seite auf. Es begünstigte daher die Darstellung derjenigen Scenen, welche im Himmel spielen oder in welche doch die himmlischen Mächte wunderthätig eingreifen; Christus war ihm vor Allem der ewige Gottessohn, erst in zweiter Linie der Menschensohn, die Apostel zunächst Gefäße des heiligen Geistes, erst demnächst menschliche Persönlichkeiten, unter den Märtyrern und Heiligen diejenigen die populärsten, in deren Legende die Wunder eine Hauptrolle spielten. In der neuen Periode ließ man zwar keineswegs diese Seite fallen; aber weil seit dem 15ten Jahrhundert das Individuum, die Persönlichkeit, der subjective Geist und Charakter im praktischen Leben wie in religiöser und künstlerischer Beziehung mehr und mehr sich geltend machte und zur Geltung gelangte, so trat mehr und mehr die weltliche, menschliche, und damit die ethische Seite des Christenthums in den Vordergrund der Auffassung. Christus ward mehr als der ideal ethische, ideal vollkommene, über die gemeine Menschlichkeit hoch erhabene, also zwar als Idealmensch, aber doch immer als Mensch, die Apostel, die Madonna, die Heiligen als ihm verwandte Charaktere angeschaut und dargestellt. Diese Auffassung kam insbesondere der Sculptur zu Gute, die ihrem Wesen nach nicht im Stande ist, der transscendenten Seite des Christenthums gerecht zu werden. Aber auch die Malerei zog Gewinn aus ihr, da sie nun freie Hand hatte, die biblischen Idealgestalten von den späteren Heiligen bestimmter zu scheiden, sie schärfer zu charakterisiren, sie in rein menschliche Beziehungen, Verhältnisse und Situationen zu setzen, und was die Hauptsache ist, da sie nun veranlaßt ward die *ethischen* Principien des Christenthums hervorzuheben, was ihren Werken nur zum Vortheil gereichen konnte. Denn die Schönheit ist eine ethische Idee, und hat daher nähere Verwandtschaft zur Sittlichkeit als zur Religion. Indeß auch darin wiederum stimmten die Tendenzen der Kunst mit den religiösen und kirchlichen Reformbewegungen überein. Schon bei Huß, bestimmter noch bei Savonarola und augenfällig bei Luther ging der Impuls zu den reformatorischen Bestrebungen im Grunde nicht vom Dogma, nicht vom religiösen Bewußtseyn, sondern vom sittlichen Gefühl aus. Es war Luther's reines, unverfälschbares, persönliches Ethos, das, von dem frivolen, aller Sittlichkeit Hohn sprechenden Treiben der Päpste und des Klerus, von den daraus entspringenden Mißbräuchen der kirchlichen Gewalt (namentlich dem schmachvollen Ablaßkram) tief verletzt, ihn zur Opposition

zur Empörung gegen das klericale Kirchenthum, das nicht mehr Kirche, sondern Hierarchie war, antrieb. Das Gleiche, wenn auch nicht mit gleicher Sicherheit, läßt sich von Savonarola und Huß sagen. Der Erfolg der Reformation, wo sie durchdrang, war daher auch nicht sowohl eine Abänderung des kirchlichen Dogmas, eine Umbildung der religiösen Ideen des Christenthums, als vielmehr eine Läuterung und Kräftigung seiner ethischen Principien und damit der Sittlichkeit des Volks, und nebenbei eine Umgestaltung des kirchlichen Regiments, des Verhältnisses von Geistlichkeit und Gemeinde. —

Erwägen wir das Gewicht dieser Motive und Factoren, welche die neue Periode herbeiführten und ihren innersten Kern bildeten, so kann ihnen gegenüber dem Einfluß der antiken Kunst nur eine untergeordnete Bedeutung beigemessen werden. Nicht wiedergeboren ward sie, sondern nur verwendet als eines der Mittel zu einer tief greifenden Reform, ja man kann sagen zu einer Neugeburt der christlichen Kunst. Denn diese Reform ging insofern über eine bloße Reform hinaus, als die Kunst erst zur Kunst wird, wenn sie, in voller Freiheit und Selbstständigkeit nur ihren eigenen Gesetzen gehorchend, nur ihre eigenen Ziele verfolgend, zu der Erkenntniß gelangt ist, daß nicht der dargestellte Gegenstand, sondern in erster Linie die Form das Kunstwerk zum Kunstwerk macht. Warum also diese größte und bedeutsamste Periode der neueren Kunstgeschichte mit einem Fremdnamen bezeichnen, den sie nicht einmal sich selber gegeben, sondern erst später erhalten hat, und der ebenso mißverständlich wie unhistorisch ist?! In allen übrigen Gebieten, in der Geschichte der Staaten und der Politik, der Kirche und der Theologie, der Philosophie und Wissenschaft, der Poesie und Literatur, ist das Reformations-Zeitalter als eine besondere Epoche der historischen Entwickelung allgemein anerkannt. Warum soll sie in der Kunstgeschichte einen andern Namen erhalten, wenn sich doch nachweisen läßt, daß dieselben großen Impulse und Zielpunkte, die in allen andern Gebieten das Zeitalter bewegten, auch in der Kunst sich geltend machten? Was hindert, die Periode auch im Gebiete der Kunst mit dem Namen des Reformationszeitalters zu bezeichnen, da sie doch in der That die Zeit der Reformation der Kunst, ihrer Befreiung von der Herrschaft der Kirche, wie Luther's Reformation die Befreiung der Religion von demselben Joche war! Soll es einen Unterschied machen, daß der Emancipation der

Kunst Papst und Klerus, anfänglich wenigstens, nicht feindlich gegenüber trat, sondern sie stillschweigend genehmigte? (Später, mit dem Auftreten der Jesuiten nahm bekanntlich „die Kirche" diese Concession zurück, suchte die Freiheit der Kunst möglichst einzuengen und sie unter ihre Botmäßigkeit zurückzubringen). Aber worin besteht dieser Unterschied in sachlicher, künstlerischer Beziehung? Bleiben nicht die Motive und Zielpunkte, denen die Kunst des Reformationszeitalters folgte — ob begünstigt oder bekämpft von der Kirche — wesentlich dieselben? Bleibt nicht die Verwandtschaft derselben mit den allgemeinen Tendenzen des Reformationszeitalters unberührt stehen, obwohl die Kirche die einen genehmigte, die andern verwarf? — Genug, so lange nicht dargethan ist, — und das hat bisher noch Niemand dargethan, — daß die Kunst des 15ten und 16ten Jahrhunderts die wiedererstandene antike war, oder wenigstens daß die antike den principiellen, dominirenden Einfluß auf die Entwickelung derselben übte so lange erscheint der Name „Renaissance-Styl, Renaissance-Periode" völlig unberechtigt. —

5) Der Styl des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, — der s. g. Barockstyl.

Gerade in demjenigen Gebiete, in welchem der Name „Renaissance" mit einigem Recht zur Bezeichnung der neuern Periode angewendet werden könnte, im Gebiete der Architektur, verlor er sehr bald seine Bedeutung und mußte einem andern Platz machen. So lange die großen Impulse, welche die italienischen Architekten auf die Motive und Formen der antiken Baukunst zurückzugreifen veranlaßten, das erhebende Bewußtseyn der geistigen Freiheit, das Gefühl der eigenen künstlerischen Kraft und Künstlerwürde, der feine Sinn für Schönheit der Form, nachwirkten, entstanden Bauwerke, namentlich Palastbauten, die mit den Meisterwerken aller Zeiten und Völker sich messen konnten. Aber sie entstanden, nicht weil, sondern obwohl man die Motive und Formen der antiken Baukunst anwendete. Die Freiheit, mit der man sie behandelte, umbildete und umstellte, schützte vor dem nachtheiligen Einflusse, den die so verschiedenen modernen Lebensgewohnheiten und Wohnungsbedürfnisse ausüben mußten, wenn sie in streng antiker Weise befriedigt werden sollten. Das erwachte Formgefühl, der Sinn für Schönheit und Größe der architektonischen Verhältnisse

befähigte die begabten Architekten, die ihnen gestellten Aufgaben, trotz des Widerspruchs zwischen den modernen Anforderungen und dem antiken Bausystem, in ächt künstlerischem, hier gefälligem, dort großem Style zu lösen. Die mehr plastische Formgebung, deren die Sculptur sich befleißigte, vermittelte eine Ornamentik, die trotz der Freiheit, mit der auch sie behandelt ward, den antiken Motiven und Formen des Bauwerks harmonisch sich anschmiegte. Und zugleich gestatteten diese Formen dem Bildhauer, im Innern des Baues auch dem Maler, so viel Raum, und die Maler und Bildhauer wußten ihn so geschickt zu benutzen, daß es ein Leichtes war, das Bauwerk mit einer reichen Fülle wahrhaft künstlerischen Schmucks zu überziehen. So erhoben sich Werke, die mit Recht die Bewunderung der ganzen civilisirten Welt erregten und dem neuen Styl überall Eingang verschafften. Aber nachdem man, wie bemerkt, in mißverstandener Ueberschätzung des Alterthums auf die volle künstlerische Freiheit verzichtend, den vergeblichen Versuch gemacht hatte, nicht nur die antiken Formen, sondern auch das antike Bausystem strenger und correcter anzuwenden, und damit unwillkürlich aus der Freiheit in die Willkür verfallen war, da trat auch sofort der innere angeborene Schaden hervor, an dem diese Architektur der Renaissance litt. Weil sie im Grunde unanwendbar war auf die modernen Verhältnisse, konnte sich innerhalb ihrer kein Styl im wahren Sinne des Worts, keine allgemein gültigen Normen und Principien bilden, sondern der Werth des Bauwerks als Kunstwerk hing ganz von der künstlerischen Begabung, vom Form- und Verhältnißgefühl, vom Sinn und Geschmack des einzelnen Architekten ab. Daher die großen Erfolge in jener ersten Zeit, in der, wie gesagt, die mächtigen, großen Impulse und Errungenschaften der Malerei und Sculptur auch die Architektur hoben und in ihr nachwirkten. Daher aber auch der raschere und tiefere Verfall derselben von dem Augenblicke an, da — um die Mitte des 16ten Jahrhunderts — der Gipfel der Entwickelung erreicht und trotz alles Weiterstrebens oder vielmehr gerade wegen des Weiterstrebens das unvermeidliche Sinken der Bewegung eintrat und andere geistige Mächte die Zeit zu beherrschen begannen.

Man kann nicht bloß, sondern man muß m. E. von der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts ab eine neue Periode der neueren Kunstgeschichte datiren. Ich würde sie als die Periode der „Verweltlichung“ der Kunst bezeichnen, wenn das Wort nicht

mißverständlich wäre und heutzutage mißverstanden werden würde. Vielleicht klingt das Wort „Säcularisirung“, das freilich weniger passend ist, weniger anstößig. Genug, ich will damit nur die — m. E. unbestreitbare — Thatsache bezeichnen, daß die Kunst den religiösen Boden, auf dem sie bisher im Allgemeinen sich bewegt hatte, verließ, und, wie sie in der Periode der s. g. Renaissance ihre kirchliche Stellung aufgegeben, so jetzt von dem religiösen Basament heruntertrat und sozusagen mitten in die Welt sich stellte. Diese Wendung kann insofern auffallen, als infolge der Reformation Religion und Kirchlichkeit einen neuen Aufschwung gewonnen hatte: nicht bloß in der evangelischen Kirche regte sich eine an das apostolische Zeitalter erinnernde, hier und da nur zu stürmische Begeisterung, sondern auch die erschlaffte, sittlich gesunkene katholische Kirche raffte sich, um den Kampf mit dem Protestantismus zu bestehen, wieder auf und nahm eine ernstere, strengere Haltung an. Der Jesuitismus, der sie zu beherrschen begann, erhob Protest gegen jenen unbefangenen naiven Sinn der vorigen Periode, der Christenthum und Religiosität ganz verträglich fand mit der Darstellung der nackten Schönheit, in Situationen rein sinnlicher Lust. Der Protest hatte Erfolg. Von den Jesuiten gedrängt erbot sich z. B. der Bildhauer Ammanati um 1590 die vielen nackten Göttinnen, die er gearbeitet hatte, zu bekleiden und in christliche Tugenden zu verwandeln! Der Protest war aber auch insofern berechtigt, als jener naive, rein künstlerische Sinn für die Schönheit der Form bereits vielfach in Gefallen am gemeinen Sinnenreiz, in Lüsternheit und Frivolität umgeschlagen war. Aber gesetzt auch, es wäre gelungen, die Kunst von diesen Auswüchsen zu reinigen, es würde wenig geholfen haben, so lange man Richtung und Gesinnung, aus der sie hervorgingen, nicht zu ändern vermochte. Das aber war dem Katholicismus unmöglich, so lange er an seinen Principien, an der Scheidung von Kirche und Religion und von Religion und Sittlichkeit, an der Neigung zum Ceremonien- und Götzendienst, an der hierarchischen Verfassung, und die Hierarchie an ihrer Vergewaltigung der Gewissen, an ihrer Herrschsucht, ihrer Pracht- und Machtgier festhielt. Es war nicht minder dem Protestantismus unmöglich, weil er, anfänglich zwar mit Recht ganz aufgehend in dem Streben, Religion und Kirche von ihren Schäden zu heilen, schon seit der Mitte des 16ten Jahrhunderts seine besten Kräfte im Dienst jener theologischen,

rechthaberischen, streitsüchtigen Orthodoxie verschwendete, die alles Gewicht auf die s. g. Reinheit des Glaubens legte, vom praktischen Leben und einer politischen und socialen Reform desselben sich abwendete, und die Kunst sich selbst überließ oder wohl gar (mit Calvin) die Thüren der Kirche ihr verschloß. Ueberhaupt aber waren die neuen geistigen Mächte, welche schon in der Reformation mitwirkten und nach ihr mehr und mehr zur Herrschaft gelangten, der bildenden Kunst weniger günstig als die im Mittelalter vorwaltenden Potenzen, welche den Katholicismus begünstigten und von ihm begünstigt wurden. Insofern kann man allerdings sagen, daß die evangelische Kirche von Anfang an zur bildenden Kunst in einem entfernteren Verhältniß stand als die katholische. Allein auch letztere, obwohl eifrig bemüht, in der Kunst, wie überall, den Standpunkt des Mittelalters festzuhalten oder vielmehr wiederherzustellen, vermochte doch den neuen Geist nicht zu bannen. Die mit der höheren Bildung wachsende Kraft der Subjectivität, der überall erwachte und erstarkte Trieb der wissenschaftlichen Forschung und Kritik, welche das Recht der bisher geltenden Autoritäten, Ideen, Gesetze und Principien in Frage stellte, und der damit sich erhebende Anspruch auf Freiheit des Gedankens, des Glaubens und der persönlichen Ueberzeugung, bildeten nun einmal die Hauptfactoren des neuen Geistes, dessen erste, welthistorische, zunächst noch einseitig nur das religiöse Gebiet erfassende Aeußerung die Reformation war, der aber in seiner weiteren Entwickelung allgemach die ganze christliche Welt durchdrang. Die Folge war, daß die bildende Kunst in den katholischen Landen nicht wesentlich besser gestellt war, als da, wo die Reformation den Sieg errungen: dort wie hier nahm die Geschichte der Kunst im Allgemeinen den gleichen Verlauf.

Der nächste gemeinsame und vollkommen naturgemäße Schritt war, daß die Kunst die in der vorigen Periode errungene Selbstständigkeit und die zugleich erreichte technische Virtuosität, ihre Herrschaft über Inhalt und Form, möglichst auszubeuten und auszubreiten strebte. War sie bisher vorzugsweise bemüht gewesen, sich den Himmel zu gewinnen, so suchte sie nun auch die Welt zu erobern. Alle Gebiete der Natur und der Geschichte zieht sie in den Kreis ihrer Darstellungen; nach allen Richtungen hin verschönt und bereichert sie das menschliche Daseyn durch ihre Werke. Es versteht sich von selbst, daß anfänglich, so lange die großen Impulse und Errungenschaften des 16ten Jahrhun-

derts noch nachwirkten, auch in dieser weltlichen Richtung Großes geleistet wurde; namentlich erhob sich die spanische und niederländische Malerei im 17ten Jahrhundert zu einer hohen Stufe der Bildung und Blüthe. Als aber diese Nachwirkungen sich allgemach verloren, als der neue Zeitgeist immer mächtiger sich regte, und demgemäß der Subjektivismus auch im Gebiete der Kunst immer entschiedener sich geltend machte, während der Sinn für ideale Formschönheit und Größe des Styls mehr und mehr von einem einseitigen Naturalismus verdrängt ward, da mußte die Kunst von der Höhe des 16ten Jahrhunderts allmälig herabsinken, sich verflachen, verweltlichen im schlimmen Sinne des Worts. Die religiöse Malerei, Sculptur und Architektur verfiel zuerst. So viel Christus-, Madonnen- und Heiligenbilder man auch noch malen, so streng man an der Ueberweltlichkeit Gottes und der Gottheit Christi dogmatisch festhalten, so viele prächtige Kirchen man bauen mochte, — es war von innigem, religiösem Gefühl, von religiöser Erhebung im christlichen Sinne, von wahrhaft idealer Auffassung wenig oder nichts zu spüren. Die Madonna glich mehr einer vornehmen, hochgeborenen Dame, als der demüthigen, vom Himmel begnadigten Jungfrau, Christus mehr einem Könige dieser, als jener Welt, die Apostel mehr weltklugen, selbstherrscherigen Bischöfen und Cardinälen, als den einfältigen, aber vom heiligen Geist beherrschten Verkündern des Evangeliums, — und die Kirchen waren im Grunde keine Kirchen, sondern prachtvolle, irgend einem Heiligen erbaute Paläste. Vom religiösen Gebiete ausgehend, griff der Verfall allmälig die übrigen Zweige an. Die Kunst hatte zwar noch ein Ideal, dem sie nachstrebte; denn ohne alle Idealität würde sie aufgehört haben Kunst zu seyn. Aber ihr Ideal war nicht mehr die Idee Gottes, der Begriff geistiger und ethischer Vollkommenheit, sondern die überhöhte Kraft und Größe, Lust und Pracht und Herrlichkeit des weltlich natürlichen Daseyns. Unter der Herrschaft dieses Ideals aber verdorrten die Wurzeln der Religiosität und Sittlichkeit. Dieß Ideal, je mehr es zur Verwirklichung gelangte, desto mehr reizte es die Sinnlichkeit, steigerte es die Weltlust, Luxus und Genußsucht. Indem die Kunst ihm nachging, verlor sie nothwendig ihren ethischen und damit ihren wahrhaft idealen Charakter, sank sie allmälig in die Region der gemeinen Wirklichkeit herab, gerieth sie nicht nur mehr und mehr in einen einseitigen, die Wirklichkeit nur copirenden Naturalismus, sondern auch all-

gemach in den Dienst der Weltlust, des Luxus und Genusses. Denn wie man ihre Werke bald nur noch suchte als Schmuck und Zierrath oder um des Vergnügens willen, das ihr Anblick gewährte, so mußte sie ihrerseits, auch wenn sie Höheres noch anstrebte, sich bequemen, nicht mehr für die ethische und geistige Erhebung des Volkes, sondern für die Prachtliebe und Genußsucht ihrer vornehmen Gönner zu arbeiten. Aber was den verschiedenen Menschen gefällt und Vergnügen macht, ist ein sehr Verschiedenes, Zufälliges, Wandelbares, von eingerosteten Gewohnheiten und Stimmungen, von äußerlichen Einwirkungen und Beeinflussungen, ja von der unberechenbaren Mode und ihren Launen abhängig. Der s. g. Geschmack, der damit zur entscheidenden Norm erhoben wird, ist keine Maxime, keine Erkenntniß, kein Urtheil, sondern ein undefinirbares, unzuverlässiges Lust- oder Unlustgefühl, das ebensowohl Recht wie Unrecht haben kann. Denn er ist eben nur der rein subjektive Kunstsinn, der von dem Naturell, den Neigungen und Anlagen, der Erziehung, der geistigen und ethischen Bildung, den äußern Lebensverhältnissen des Künstlers, Kunstkenners und Kunstfreundes bedingt ist. Nicht nur der Geschmack der Einzelnen, sondern ganzer Völker und Zeitalter kann daher unter dem Einfluß temporärer Um- und Zustände, oft durch das zufällige Eingreifen einer hervorragenden Persönlichkeit oder einzelner Erfindungen und technischer Verbesserungen in's Geschmacklose und Abgeschmackte sich verirren. Begiebt sich die Kunst aus dem Tempeldienst der Idee — und die Schönheit, ich wiederhole es, ist eine ethische Idee und hat nur darum Werth und Bedeutung — in den Knechtsdienst des s. g. Geschmacks, so hat sie den Leitstern ihres Strebens verloren, und nichts verbürgt ihr, daß sie nicht selbst in Manierirtheit und Affectirtheit der Auffassungs- wie Darstellungsweise, ja in völlige Unnatürlichkeit der Bildung, Haltung und Zusammenstellung der Formen und Gestalten — das sichere Zeichen eines verdorbenen Geschmacks — ausarte.

In der Architektur spiegelt sich der Geist und Entwickelungsgang der neuen Periode wiederum am klarsten ab. Wie sie ihrem Wesen nach mehr ein Erzeugniß des allgemeinen Volks- und Zeitgeistes als der einzelnen Künstler ist, so muß sie auch vorzugsweise mit den vorherrschenden allgemeinen Richtungen und Tendenzen steigen und fallen. In der Architektur giebt es keinen Naturalismus, keine natürlichen Typen und Vorbilder, die ihr

als Normen ihres Schaffens in ähnlicher Weise dienen könnten wie der Malerei und Sculptur die menschliche Gestalt, die Thier- und Pflanzenformen. Der Architekt kann daher seine Grund- und Aufrisse, seine Maaße und Maaßverhältnisse, seinen Styl nicht gemäß den unwandelbaren Formen und Formgesetzen der Natur sich bilden, sondern ist eben an den allgemeinen Geist, den Kunstsinn, die Geschmacksrichtung des Volks- und Zeitalters als die Quelle der Befruchtung seines Geistes gewiesen. Verliert also im Volke und Zeitalter der Halt, den die Kunst an der Ethik hat, seine Stärke und Festigkeit, gelangt der subjective Geschmack, Willkür und Laune zur Herrschaft, so werden in der Architektur alle Verirrungen und Abnormitäten stärker heraustreten als in den beiden andern Künsten.

Die Baukunst verfolgte daher den Abweg, den sie, wie bemerkt, bereits um die Mitte des 16ten Jahrhunderts eingeschlagen hatte. Sie erreichte das Ziel, wohin er führte, gegen Ende des Jahrhunderts, und die Erreichung desselben war der Anfang der neuen Periode. Letztere markirte ihren Eintritt dadurch, daß um jene Zeit Michel Angelo's Styl auch in der Architektur, in der er anfänglich nicht durchzudringen vermochte, zur Geltung kam, d. h. allgemein nachgeahmt und nachgeäfft ward. Michel Angelo erwarb sich zwar das Verdienst, daß er die Baukunst, die Bramante und seine Genossen ganz unter die Botmäßigkeit der antiken Formen, Verhältnisse und Combinationen zu bringen gesucht hatten, von dieser Gebundenheit an ein fremdes Maaß und Gesetz befreite, — aber um an deren Stelle die Willkür, die Maaß- und Gesetzlosigkeit zu setzen. Er wollte zwar, wie in der Malerei und Sculptur, so auch in der Architektur nur seine künstlerische Freiheit, seine Schöpferkraft, die Allgewalt seines Genius, kurz die eminente Größe seines Styls geltend machen; und eine gewisse Großartigkeit der Conception ist auch seinen besseren Bauwerken nicht abzusprechen. Sie sind sämmtlich im s. g. Renaissance-Styl gehalten. Aber indem er in jenem Streben nach Macht und Größe die überlieferten Formen und Motive nicht nur willkürlich verwendete, sondern auch rücksichtslos umbildete und weder um die Schönheit der Formen noch um die Harmonie der Verhältnisse, noch um Regelmäßigkeit und Regelrechtigkeit sich kümmerte, so schlug in den meisten seiner Bauwerke die Freiheit in Willkür, das Gewaltige in das Gewaltsame, das Große in das Groteske und Ungeheuerliche um. Im Gebiete der Malerei

und Sculptur, wo er ganz ähnlich verfuhr, schützte ihn vor diesem verhängnißvollen Umsturz der tiefe ethische Gehalt seiner Compositionen, der hier das Maaß, die Haltung, Gebehrdung, Zusammenstellung der Gestalten mit bedingt, und das Willkürliche, Unschöne, Gewaltsame einzelner derselben über den Eindruck der Erhabenheit und der idealen Größe des Ganzen übersehen läßt. Die Architektur besitzt keine Mittel, das ethisch Große und Schöne direct zur Anschauung zu bringen; hier also lag dem Titanengeiste Michel Angelo's die Gefahr nahe, über die Größe der Maaßverhältnisse hinaus in's Ungemessene, Maaßlose zu streben und die Idee der Schönheit nicht nur, sondern auch der Erhabenheit zu verletzen.

Noch schlimmer erging es seinen Nachfolgern und Nachnahmern. Da sie an künstlerischer Genialität und Schöpferkraft wie an Adel und Hoheit der Gesinnung weit hinter dem Meister zurückstanden und daher von Größe des Styls kaum eine Ahnung hatten, so ist von jener Großartigkeit der Conception, die in Michel Angelo's Bauten trotz aller Willkür, ja in dieser Willkür selbst sich kundgiebt, keine Spur mehr zu finden. Ihre Werke zeigen wohl einen gewissen pathetischen Schwung, an dem ihr Streben, es Michel Angelo gleich zu thun, sich erkennen läßt. Aber diese Schwunghaftigkeit ist keineswegs Größe des Styls, und äußert sich daher nicht in großartigen, sondern in gezwungenen, gespreizten, fremdartigen, bis zur Geschmacklosigkeit unschönen Formen; und aus dem Ganzen spricht eine unerträgliche Hohlheit des Gefühls, die hier mit Ostentation und Effecthascherei, dort mit weibischer, kleinlicher Prunk- und Gefallsucht sich paart. An den architektonischen Grundformen äußert sich diese Schwung- und Prunkhaftigkeit darin, daß nicht nur Gesimse und Giebel, sondern auch der Mauerkörper vielfach gebrochen, ein- und zertheilt erscheint und einige Partieen ohne allen Grund vortreten, andere ungebührlich zurückweichen; daß, um die Gliederung zu vervielfältigen, die Pilaster und Halbsäulen von zwei bis drei Nebenpilastern begleitet oder eingefaßt werden; daß, um dem Ganzen mehr Schwung zu geben, nicht nur Nebentheile, sondern allgemach auch die Façade, statt in geradlinigen Flächen, in geschwungenen Linien, nach einwärts oder auswärts gebogen, gebildet wird. In der überreichen Ornamentik überließ man sich vollends den willkürlichsten, wunderlichsten Einfällen. Die Säulen wurden ihrer Bedeutung als Stützen und Träger beraubt und zur Abwechselung

wie Taue oder Propfenzieher gewunden. Auf riesige Caryatiden stellte man zwergartige Pilaster, die ein weit ausladendes Gesims trugen. Balustraden aus kurzen, flaschenförmigen Säulchen zusammengesetzt, unterbrochen von Postamenten für Vasen und Statuen, zogen sich um die Dächer herum. Die Fenster wurden abwechselnd mit stumpfwinkeligen und flachbogigen, oft in der Mitte abgebrochenen Giebeln bekrönt, und zu den verschiedenartigen Formen, die man überkommen hatte, wurden noch die s. g. Ochsenaugen hinzuerfunden. Kuppeln, bald breit gedrückt, bald oval überhöht, erscheinen durchgängig ohne Grund und Zweck, oft an den unpassendsten Stellen angebracht. Aehnlich behandelte man die Thürme und nahm ihnen außerdem ihre naturgemäße Form, indem man ihren Helmen die Gestalt von Glocken, Zwiebeln, Fischblasen &c. gab.

In diesem Style, der schon nicht mehr als Renaissance-Styl bezeichnet werden kann und der in seinen ersten Anfängen von Giacomo della Porta, dem Schüler Michel Angelo's, ausging, bauten Carlo Maderna, Domenichino, Berettini, Algardi und namentlich der seiner Zeit hoch berühmte Lorenzo Bernini. Das zwar verfehlte und vergebliche Streben nach Michelangelesker Großartigkeit, das ihn und seine Nacheiferer beseelte, hatte doch noch etwas Künstlerisches, weil Idealisches. Ihm trat nun aber seit dem zweiten Viertel des 17ten Jahrhunderts eine — von Bernini freilich schon angebahnte — Richtung gegenüber, welche die Nachäffung Michel Angelo's fallen ließ, und nur sich bemühte, durch das Seltsame, Unerhörte, Barocke der Formen und Motive zu überraschen, zu imponiren. Man begnügte sich daher nicht, die antiken Formen willkürlich zn verwenden und umzubilden, sondern man brach mit ihnen gänzlich, und ersetzte sie theils durch ganz neue, vom antiken Formprincip weit abweichende, fremdartige Gebilde, theils durch die wunderlichsten, gezwungensten Composita, die aus ihnen gebildet wurden. Die Schwunghaftigkeit, die Bernini doch nur als Mittel für den erstrebten Eindruck des Großartigen gebraucht, wurde jetzt zum Bauprincipe erhoben: Alles sollte schwunghaft, schwingend oder geschwungen erscheinen, mußte also in gebogenen, gewundenen, wellenartigen Linien sich bewegen. Man hat dieser Bauweise zum Unterschiede vom eigentlichen Renaissance-Styl den Namen des B a r o c k - S t y l s oder den Spottnamen des Perrücken-Styls gegeben und damit implicite anerkannt, daß mit ihr ein anderer, neuer Baustyl auf-

getreten sey.*) Der Hauptvertreter desselben war Francesco Borromini (1599—1667). Wie überhaupt kein Baustyl erfunden wird, so hat zwar auch Borromini den Barockstyl nicht erfunden: er machte eben nur, was bei Bernini Mittel oder einzelnes Element war, zum Principe, und seine Bedeutung besteht nur darin, daß er dem Principe auch Geltung zu verschaffen wußte. Aber eben damit war erst der neue Baustyl geboren. Indem er alles Geradlinige nicht bloß an den Ornamenten, sondern auch am Aufriß, und nicht bloß am Aufriß, sondern auch am Grundriß des Bauwerks möglichst beseitigte und durch Curven der mannichfaltigsten Art ersetzte, ließ er das allgemeine Bauprincip der antiken Architektur, das, wie bemerkt, die gerade Linie in überwiegend horizontaler Ausdehnung war, entschieden fallen und hob alle Verwandtschaft zwischen der neuen und der antiken Bauweise auf. Es kann mithin nur Verwirrung stiften, wenn man den Barockstyl, als wäre er eine bloße Entwickelungsphase der Renaissance, unter den allgemeinen Begriff der antiken Kunst subsumirt und in die Periode der s. g. Wiedergeburt derselben hineinzieht. Im Gegentheil, er steht der antiken Architektur ferner als der gothische und romanische Styl, und daher in entschiedenem Gegensatz zu dem Styl, der allein als Renaissance-Styl bezeichnet werden kann. Denn Borromini ging noch weiter. Er brach nicht nur mit den Principien der antiken Architektur, sondern indem er den constitutiven, den Grund- und Hauptformen des Baues ihre naturgemäße, gesetzliche, weil in der Statik und Mechanik begründete Gestaltung und Bedeutung nahm und sie wie die unwesentlichen, nur zur Decoration geeigneten Nebenformen behandelte, wich er von allen natürlichen Formgesetzen und Bildungsnormen ab, und führte einen Styl ein, von dem es sich fragt, ob er überhaupt noch als Baustyl

---

*) Nach Reber stammt das Wort barocco wahrscheinlich von barucca, dem italienischen Namen für perruque [?]. — Neuerdings will man vom Perrückenstyl noch einen Zopf- oder Haarbeutelstyl und von beiden den s. g. Roccocostyl unterscheiden. Allein die Differenzen, die man hervorhebt: die Rückkehr zu größerer Ruhe und Mäßigkeit, die Schlaffheit und Nüchternheit, die wie der auf den Rausch folgende Katzenjammer sich ausnimmt und die Kopfstyl-Bauten, d. h. die Bauten seit dem Anfang des 18ten, die (Alongen-) Perrücke mit dem Haarbeutel vertauschenden Jahrhunderts, charakterisirt, und andererseits die gleichzeitig aufkommende völlig freie phantastische Behandlung des Ornaments, das ohne alle Rücksicht auf den Baukörper und seine Formen

türlichen Seite auf. Es begünstigte daher die Darstellung derjenigen Scenen, welche im Himmel spielen oder in welche doch die himmlischen Mächte wunderthätig eingreifen; Christus war ihm vor Allem der ewige Gottessohn, erst in zweiter Linie der Menschensohn, die Apostel zunächst Gefäße des heiligen Geistes, erst demnächst menschliche Persönlichkeiten, unter den Märtyrern und Heiligen diejenigen die populärsten, in deren Legende die Wunder eine Hauptrolle spielten. In der neuen Periode ließ man zwar keineswegs diese Seite fallen; aber weil seit dem 15ten Jahrhundert das Individuum, die Persönlichkeit, der subjective Geist und Charakter im praktischen Leben wie in religiöser und künstlerischer Beziehung mehr und mehr sich geltend machte und zur Geltung gelangte, so trat mehr und mehr die weltliche, menschliche, und damit die ethische Seite des Christenthums in den Vordergrund der Auffassung. Christus ward mehr als der ideal ethische, ideal vollkommene, über die gemeine Menschlichkeit hoch erhabene, also zwar als Idealmensch, aber doch immer als Mensch, die Apostel, die Madonna, die Heiligen als ihm verwandte Charaktere angeschaut und dargestellt. Diese Auffassung kam insbesondere der Sculptur zu Gute, die ihrem Wesen nach nicht im Stande ist, der transscendenten Seite des Christenthums gerecht zu werden. Aber auch die Malerei zog Gewinn aus ihr, da sie nun freie Hand hatte, die biblischen Idealgestalten von den späteren Heiligen bestimmter zu scheiden, sie schärfer zu charakterisiren, sie in rein menschliche Beziehungen, Verhältnisse und Situationen zu setzen, und was die Hauptsache ist, da sie nun veranlaßt ward die ethischen Principien des Christenthums hervorzuheben, was ihren Werken nur zum Vortheil gereichen konnte. Denn die Schönheit ist eine ethische Idee, und hat daher nähere Verwandtschaft zur Sittlichkeit als zur Religion. Indeß auch darin wiederum stimmten die Tendenzen der Kunst mit den religiösen und kirchlichen Reformbewegungen überein. Schon bei Huß, bestimmter noch bei Savonarola und augenfällig bei Luther ging der Impuls zu den reformatorischen Bestrebungen im Grunde nicht vom Dogma, nicht vom religiösen Bewußtseyn, sondern vom sittlichen Gefühl aus. Es war Luther's reines, unverfälschbares, persönliches Ethos, das, von dem frivolen, aller Sittlichkeit Hohn sprechenden Treiben der Päpste und des Klerus, von den daraus, entspringenden Mißbräuchen der kirchlichen Gewalt (namentlich dem schmachvollen Ablaßkram) tief verletzt, ihn zur Opposition

zur Empörung gegen das klericale Kirchenthum, das nicht mehr Kirche, sondern Hierarchie war, antrieb. Das Gleiche, wenn auch nicht mit gleicher Sicherheit, läßt sich von Savonarola und Huß sagen. Der Erfolg der Reformation, wo sie durchdrang, war daher auch nicht sowohl eine Abänderung des kirchlichen Dogmas, eine Umbildung der religiösen Ideen des Christenthums, als vielmehr eine Läuterung und Kräftigung seiner ethischen Principien und damit der Sittlichkeit des Volks, und nebenbei eine Umgestaltung des kirchlichen Regiments, des Verhältnisses von Geistlichkeit und Gemeinde. —

Erwägen wir das Gewicht dieser Motive und Factoren, welche die neue Periode herbeiführten und ihren innersten Kern bildeten, so kann ihnen gegenüber dem Einfluß der antiken Kunst nur eine untergeordnete Bedeutung beigemessen werden. Nicht wiedergeboren ward sie, sondern nur verwendet als eines der Mittel zu einer tief greifenden Reform, ja man kann sagen zu einer Neugeburt der christlichen Kunst. Denn diese Reform ging insofern über eine bloße Reform hinaus, als die Kunst erst zur Kunst wird, wenn sie, in voller Freiheit und Selbstständigkeit nur ihren eigenen Gesetzen gehorchend, nur ihre eigenen Ziele verfolgend, zu der Erkenntniß gelangt ist, daß nicht der dargestellte Gegenstand, sondern in erster Linie die Form das Kunstwerk zum Kunstwerk macht. Warum also diese größte und bedeutsamste Periode der neueren Kunstgeschichte mit einem Fremdnamen bezeichnen, den sie nicht einmal sich selber gegeben, sondern erst später erhalten hat, und der ebenso mißverständlich wie unhistorisch ist?! In allen übrigen Gebieten, in der Geschichte der Staaten und der Politik, der Kirche und der Theologie, der Philosophie und Wissenschaft, der Poesie und Literatur, ist das Reformations-Zeitalter als eine besondere Epoche der historischen Entwickelung allgemein anerkannt. Warum soll sie in der Kunstgeschichte einen andern Namen erhalten, wenn sich doch nachweisen läßt, daß dieselben großen Impulse und Zielpunkte, die in allen andern Gebieten das Zeitalter bewegten, auch in der Kunst sich geltend machten? Was hindert, die Periode auch im Gebiete der Kunst mit dem Namen des Reformationszeitalters zu bezeichnen, da sie doch in der That die Zeit der Reformation der Kunst, ihrer Befreiung von der Herrschaft der Kirche, wie Luther's Reformation die Befreiung der Religion von demselben Joche war! Soll es einen Unterschied machen, daß der Emancipation der

Katholicismus, der schließlich zu dem längsten und furchtbarsten Kriege der neuern Geschichte führte, ging aus einer mächtigen Bewegung und Spannung der Gemüther hervor und hatte sie seinerseits zur nothwendigen Folge. Die allgemeine Erregung, die sonach aus dem religiösen Leben hervorquoll, veranlaßte einerseits den Klerus zu jenen Versuchen, die Kunst wieder unter die Botmäßigkeit der Kirche zu bringen, andererseits ergriff sie natürlich auch die Künstler; und die Jesuiten durch ihre Darstellungen von der religiösen und sittlichen Verworfenheit des Protestantismus und den Gefahren, die von ihm dem Christenthum und der bürgerlichen Gesellschaft drohten, sorgten dafür, daß die Aufregung in Fanatismus ausschlug. Kein Wunder, daß auch der Phantasie der Künstler eine unruhige Bewegtheit sich bemächtigte; und da der Impuls der allgemeinen Aufregung kein neuer höherer, die Parteien bindender Gedanke war, da der Kampf vielmehr im Grunde ohne geistigen Gehalt nur einer Machtfrage galt, die nur künstlich zu einer Frage um die höchsten geistlichen und leiblichen Güter hinaufgeschraubt ward, so konnte die Bewegung nicht eine Erhebung des Geistes, eine Belebung des Kunstsinns, eine Befruchtung der Phantasie zur Folge haben, sondern nur in äußerlicher Weise, in einer entsprechenden Bewegtheit der Formen und Figuren sich kundgeben. Daher jene Nachäffung Michel Angelo's, jene Willkür der Motive, jene Gespreiztheit und Schwunghaftigkeit der Formen, die schließlich zum Barockstyl führte und in allgemeiner Erschlaffung endete. — Daß dieser Styl zunächst und vorzugsweise in den katholischen Landen aufblühte, hatte seinen Grund theils in der Präponderanz, die seit dem 16ten Jahrhundert die italienische Kunst sich errungen hatte, theils in der Agitation der Jesuiten, die fortwährend das Feuer schürten, theils in den Kämpfen und Kriegen, welche die geistige Blüthe Deutschlands schon im 16ten Jahrhundert störten, im 17ten zerstörten. Daß der Styl nichtsdestoweniger dem allgemeinen Geiste und Sinne des ganzen Zeitalters entsprach und im Grunde aus ihm herausgeboren war, beweist einerseits die allgemeine Aufnahme, die er allmälig auch in den protestantischen Landen fand, andrerseits die Thatsache, daß ein ihm nahe verwandter Styl auch in der Sculptur und Malerei sich bildete und zur Herrschaft kam.

Lorenzo Bernini, nicht nur Architekt, sondern auch Bildhauer, gelangte bald auch in der Sculptur zu gleich hohem Ansehn und

Einfluß wie in der Architektur. Auch auf die Bildhauerei übertrug er das Streben nach Michelangelesker Großartigkeit oder vielmehr die Michelangeleske Willkür und die äußerliche Großleibigkeit und Schwunghaftigkeit der Formen. Da ihm nicht nur aller Sinn für geistige Größe, für sittliche Würde und Hoheit, sondern auch für die plastische Ausgestaltung der Formen abging, so konnte dieß Streben auch im Gebiete der Sculptur ebenfalls nur nachtheilige Folgen haben. Dazu kam, daß er auf jene ungestüme leidenschaftliche Erregtheit, die immer mehr um sich griff, rückhaltslos einging. Von einer unbekannten Kraft scheinen alle seine Figuren in eine schwunghafte, rauschende, heftige Bewegung versetzt, als hätte ein gewaltsamer Wind, von dem sich nicht sagen läßt, von woher und wohin er wehe, nicht nur ihre Gewänder, sondern auch ihre Seelen aufgebauscht. Im Widerspruch mit dieser übernatürlichen, in Wahrheit aber unnatürlichen Bewegtheit giebt er ihnen Formen, „die aus der niedrigsten Natur genommen erscheinen, und seine Figuren sind daher wie der zu plötzlichem Glück gelangte Pöbel“ (Winkelmann). Diese gemein naturalistische Formgebung, die seine Statuen und Reliefs mit einem niederländischen Genregemälde auf Eine Stufe stellt, widerspricht nicht nur dem Wesen und den Gesetzen der Plastik, sondern beweist auch zur Evidenz, daß der Aufschwung, das Pathos, die emphatische Erregtheit, die seine Gestalten zur Schau tragen, nicht auf wahrer Erhebung der Seele, nicht auf künstlerischer, aus der Tiefe des Gemüths quellender Begeisterung beruhte, sondern die Frucht einer erhitzten Phantasie und einer nur auf Effect sinnenden Reflexion war. —

Was Bernini begonnen hatte, brachten seine Nacheiferer und Nachfolger zur Vollendung. Durch ihre Bemühungen kam auch in der Sculptur der Barockstyl zu voller Entwickelung und allgemeiner Geltung. Er zeigt im Wesentlichen dieselben charakteristischen Züge: auch hier vermeidet man wo möglich alle geraden Linien und ergeht sich in den mannichfaltigsten Curven, Windungen und Schwingungen; die Gewandung flattert und rauscht und bauscht sich in allen möglichen, oft sehr unschönen Linien; die Körperformen erscheinen übervoll, wulstig, schwellend und geschwollen, die Figuren in unnatürlicher, gewaltsamer, affectirter Stellung; und in dem Ganzen spricht sich dieselbe Hohlheit des Gefühls und Leere des Gedankens aus wie in den architektonischen Gebilden. Und auch darin begegnet sich die Sculptur mit

der Architektur, daß der neue Styl dort wie hier als ein Protest gegen die Herrschaft der Antike sich darstellt. Bernini's und seiner Genossen Figuren entbehren nicht nur aller plastischen Haltung und Gestaltung, sondern tragen ein entschieden malerisches Gepräge. Es ist als ob die Sculptur des Mittelalters wieder lebendig geworden wäre, — nur in verdorbener Form, ohne die Fülle des geistigen Gehalts, ohne die tiefe und scharfe Charakteristik, in welcher die malerische Auffassung und Behandlung ihre Entschuldigung findet, ohne das feine Maaß und das natürliche Schönheitsgefühl, das die besseren Bildwerke des Mittelalters auszeichnet und dem malerischen Gepräge das Störende und Verletzende benimmt. —

In dieser Rückkehr zum Princip des Pittoresken, das auch in der architektonischen Formgebung, namentlich in der durchaus unplastischen Ornamentik des Barockstyls sich geltend macht, kündigt sich schon an, was zahlreiche Thatsachen bestätigen, daß die Malerei in der neuen Periode das Uebergewicht über die beiden andern Künste gewonnen hatte. Nicht nur daß man weit weniger meißelte und baute als malte, — die Malerei sank auch nicht so tief in's Barocke herab wie die Sculptur und Architektur. Es war ihr angeborener Vortheil, daß sie dem unruhig bewegten Zeitgeiste gerecht werden konnte, ohne ihre natürlichen Gränzen zu überschreiten und ihren Gesetzen, Normen und Zielpunkten untreu zu werden. Es war ein zweiter angeborener Vortheil, daß sie rückhaltslos an die Natur sich halten und hingeben konnte, ohne fürchten zu müssen, sich selber zu verlieren und vom Ziele abzuirren. Dazu kam der historische Vortheil, daß sie an den großen Malern des 16ten Jahrhunderts, deren Größe alle gleichzeitigen Bildhauer und Architekten weit überragte, Vorbilder von so verschiedener Art und Richtung hatte, daß jeder Schüler einen ihm geistesverwandten Meister fand, an dessen Werken er sich weiter bilden und über den einzuschlagenden Weg orientiren konnte. So besaß die Malerei feste Stütz- und Haltpunkte, mittelst deren sie die ungünstigen Einflüsse des Zeitgeistes und die schlimmsten Consequenzen des Barockstyls von sich abwehren konnte. Daraus erklärt es sich, daß, an einzelnen Punkten wenigstens, eine bedeutsame, an ächten Kunstwerken reiche Nachblüthe sich entwickelte, und die Malerei überhaupt niemals so tief sank wie ihre beiden Schwesterkünste. Abgesehen von den anerkennenswerthen Leistungen der Carraccis und ihrer Hauptschüler, die jenen historischen

Vortheil ausbeuteten, gelangte bekanntlich die niederländische und die spanische Malerei erst im 17ten Jahrhundert zur Blüthe und zu einer Vollendung, die ihren Hauptmeistern einen Platz neben jenen ersten Größen des 16ten Jahrhunderts sichert. Aber man übersieht meist, daß auch hier wiederum ein Abfall von der s. g. Renaissance — wenn überhaupt von ihr die Rede seyn kann — unverkennbar hervortritt. Weder die großen Spanier noch die großen Niederländer verrathen eine Spur vom Studium, geschweige denn von Nachahmung der Antike. Selbst der plastische Zug der Formgebung, dem wir bei Michel Angelo, Raphael, hier und da auch bei Tizian begegnen, fehlt bei ihnen; und wenn wir von dem Einen Murillo absehen, zeigt sich auch von dem Streben nach idealer Schönheit der Form wenig oder nichts. Desto eifriger ergaben sie sich dem Studium und dem Dienste der Natur, einem principiellen Naturalismus, der zum gemeinen Realismus ausgeschlagen seyn und vor den Ausschweifungen des Barockstyls sie nicht geschützt haben würde, wenn nicht mit diesem Natursinn ein ebenso feiner Kunstsinn, ein unmittelbares Schönheitsgefühl und ein tiefes Interesse an dem Leben und Weben des Geistes in Natur und Geschichte, sich verbunden hätte. — Erst als diese Factoren, die Existenzbedingungen aller Kunst, im Verlauf des 18ten Jahrhunderts von der allgemeinen geistigen und sittlichen Erschlaffung infolge der Genußsucht, Frivolität, Libertinage, kurz der materialistischen Gesinnnng überwunden wurden, ward auch die Malerei vom Barockstyl ergriffen und sank zu solcher Ohnmacht herab, daß sie nur noch ausnahmsweise ein gutes Porträt oder porträtmäßiges Genrebild zu schaffen vermochte. Es bedurfte des gewaltigen und gewaltsamen Gewittersturms, der in der französischen Revolution ausbrach und dem entnervten Zeitalter zeigte, wohin die Herrschaft des Materialismus führe, um die verpestete Atmosphäre so weit zu reinigen und die ethischen Mächte zu kräftigen, daß eine Wiederbelebung der Kunst möglich war. — Möge diese Renaissance, die den Namen besser verdient, nicht bald wieder, wie es leider den Anschein gewinnt, in dem einseitigen Realismus, dessen unvermeidliche Consequenz der Materialismus ist, zu Grunde gehen! —

III.

Die Entwickelung des Madonnen-Ideals in ihren Hauptstadien.

Neben der Architektur war es, wie wir soeben gesehen haben, vorzugsweise und vielleicht mehr noch die Malerei, in welcher die neuere Kunst ihre schönsten Triumphe errungen hat; in der Sculptur stehen die Werke der großen griechischen Meister, selbst in den geringen Resten, die wir von ihnen besitzen, unübertroffen da. Und doch zeigte sich uns, daß trotz der Verschiedenartigkeit der errungenen Erfolge, der Stellungen, Bedingungen, Aufgaben zc. doch in allen drei Künsten derselbe Geist sich abspiegelt, dieselben Ideen sich darstellen; und daß alle drei Künste in ihrer Entwickelung Hand in Hand gehen und gleichzeitig mit den verschiedenen Baustylen ihnen entsprechende Eigenthümlichkeiten der Auffassungs- und Behandlungsweise der Sculptur und Malerei hervortreten. Ja, es bilden sogar bestimmte Typen oder Grundformen die Ausgangspunkte, an deren Fort- und Umgestaltung die ganze Geschichte ihrer Entwickelung verläuft. In der Architektur sahen wir, sind die ursprünglich römische Basilica und der gleichzeitig hervortretende römisch-byzantinische Kuppelbau die beiden Grundformen, aus denen wie aus ihrem Keime die verschiedenen Baustyle hervorwuchsen. In der Malerei und Sculptur sind es vorzüglich die beiden idealen Gestalten Christi und der Jungfrau Maria, die in der ältesten Zeit bereits typisch festgestellt, später nur mehr und mehr ausgebildet wurden, und um die herum die übrigen Figuren der heiligen Geschichte in entsprechender Bildung und Charakteristik harmonisch sich gruppirten.

Schon in den s. g. Katakomben oder Cömeterien, jenen alten unterirdischen Ruhestätten der ersten Christen, die unter dem alten Rom sich hinziehen und die ältesten christlichen Kunstdenkmäler enthalten, finden wir einzelne Bilder Christi und der Madonna, welche, während alle übrigen Reste dieser ältesten Zeit durchweg das Gepräge der Griechisch-Römischen Kunstbildung tragen, merkwürdiger Weise davon entschieden abweichen.*) Die hohe freie

*) Schnaase leugnet m. E. ohne genügenden Grund und im Widerspruch mit andern Autoritäten (de Rossi, Kraus u. A.) das hohe Alter der in den

Stirn, die langen, gescheitelten, in leichten Locken auf Nacken und Schulter fallenden Haare, die länglich ovale Gesichtsbildung mit der langen, fast geraden Nase, den großen etwas tief liegenden Augen, und den feinen, schmalen Lippen, die ruhige Würde, die friedliche Stille, die fast elegische Milde und Weichheit des geistigen Ausdrucks, die die Christusköpfe charakterisiren, sind Züge, welche wir bei keinem Griechischen Götterideal, wohl aber noch auf der Entwickelungshöhe der christlichen Kunst in den schönsten Christusbildern der größten italienischen und deutschen Meister wiederfinden. Da man in alter Zeit allgemein annahm, daß Christus in seiner ganzen äußern Erscheinung seiner Mutter geglichen, weil er von ihr allein den menschlichen Theil seines Wesens empfangen habe, so zeigt der Kopf der Maria auf jenen Bildern denselben Charakter und dieselben Gesichtszüge, nur bescheidener gehalten und aus der männlichen Bildung in die weibliche übertragen. Und auch bei ihrem Kopfe läßt sich in den meisten Werken des 13ten bis 16ten Jahrhunderts wenigstens ein Anklang an den ursprünglichen Typus noch wiedererkennen.

In der ältesten Zeit, in den Katakomben des zweiten Jahrhunderts, kommen Madonnenbilder häufiger vor als Christusbilder, meist indeß die Jungfrau ohne das Kind mit betend erhobenen Armen, sicherlich also nicht als Heiligenbilder im späteren Sinne, sondern wahrscheinlich symbolisch, vielleicht als Sinnbilder des Gottesdienstes oder der Kirche gefaßt. (Offenbar symbolisch ist die Darstellung der Jungfrau mit dem Kinde im Cömeterium der H. Priscilla). Mit dem 3ten Jahrhundert verschwinden sie, und erscheinen erst im 6ten Jahrhundert wieder, aber dann schon in byzantinischer Fassung und Haltung, Mutter und Kind meist in festlichem Gewande und reichem Schmuck, d. h. mit der Bestimmung verehrt zu werden, wenn auch die Verehrung noch nicht der Madonna selbst, sondern dem Kinde auf ihrem Schooße galt. Vom 9ten Jahrhundert ab, nachdem die Bilderstreitigkeiten im byzantinischen Reiche glücklich beigelegt waren, wurde zunächst in

---

Katakomben vorkommenden Christusbilder: nur das Porträt im Cömeterium S. Nereo ed Achilleo — oder der h. Domitilla (dem anerkannt ältesten Cömeterium) — sey alt, aber es sey zweifelhaft, ob es Christus darstellen solle. Gleichwohl hat dieß Gemälde ganz denselben Typus, dieselben Züge mit einem Christuskopfe auf einem von ihm selbst in's 4te Jahrhundert gesetzten Sarkophage, denselben Typus, der auf noch vier andern Sarkophagen sich findet, die wahrscheinlich ebenfalls dem 4ten Jahrhundert angehören (Kraus).

Byzanz, später überall, die Darstellung der Mutter mit dem Kinde ein Lieblingsgegenstand der Maler wie des Klerus und Volkes. Allgemach wird sie so häufig und allgemein, daß es bis gegen das 17te Jahrhundert wohl kaum einen namhaften Künstler giebt der nicht ein und das andere Madonnenbild gemalt hätte. An einer verständigen Auswahl aus der Fülle dieser Gemälde würde sich daher leicht der ganze Entwickelungsgang der Kunst wie der Charakter ihrer Hauptmeister veranschaulichen lassen. Die noch ungelöste Aufgabe einer befähigteren Hand überlassend, beabsichtige ich nur einen kleinen Beitrag zur Lösung derselben zu liefern und zu diesem Behufe die verschiedene Auffassung des Madonnenideals in der Blüthezeit der Malerei bei den vornehmsten Meistern derselben mit wenigen Worten zu schildern.

Es war sicherlich nicht blos der Heiligencultus der katholischen und griechischen Kirche, der allerdings seit dem 9ten Jahrhundert entschieden um sich griff und im Mariendienste seinen Mittel- und Höhepunkt hatte, — es waren nicht blos die von ihm ausgehenden religiösen Impulse, welche die Künstler in solcher Zahl und mit solcher Vorliebe zur Darstellung der Madonna führten; es trugen vielmehr ohne Zweifel auch künstlerische Motive dazu bei, und ich werde gelegentlich auf dieselben aufmerksam machen. Allein wenn man neuerdings nur diese künstlerischen Motive gelten lassen will, wenn man gemeint hat, die Mutter mit dem Kinde sey der lieblichste Ausdruck reiner einfacher Menschlichkeit und daraus erkläre sich der allgemeine Anklang, den diese Darstellung früher gefunden habe und noch immer finde, so ist man sicherlich im Irrthum. Die alten Meister wußten noch nichts von dem Chamäleon der modernen Humanität, über die man noch immer streitet, ob sie in Verwandtschaft mit den Engeln oder mit den Affen steht; und selbst zur Zeit der s. g. Renaissance der antiken Kunst und des gleichzeitig auftretenden Humanismus wollten die Maler keineswegs blos eine schöne Frau in mütterlicher Zärtlichkeit zu einem artigen Kinde darstellen. Auf den älteren und noch auf vielen der vorzüglichsten Madonnenbilder des 16ten Jahrhunderts — ich erinnere nur an Raphael's berühmte Sixtina — sieht man im Gegentheil gar nichts von dieser mütterlichen Zärtlichkeit. Den alten Meistern kam es jedenfalls eben so sehr auf das Kind, wie auf die Mutter an. Ja in der altchristlichen Periode bis tief in's Mittelalter hinein war offenbar das Kind die Hauptperson, die Mutter nur Nebenfigur.

Bis zum 13ten und resp. 14ten Jahrhundert hin erscheint meist das Kind vollständig bekleidet in langer purpurner goldverbrämter Tunica (der damaligen Königstracht), in der linken die Weltkugel oder den Reichsapfel, die rechte segnend erhoben, ernsten, zuweilen strengen Augesichts, mehr als kleiner Mann, denn als Kind dargestellt, sitzend auf dem Schooß der Maria wie ein thronender junger König; die Madonna eben so ernst, still und ruhig, ohne den Ausdruck von Liebe und Zärtlichkeit, mithin nicht als Mutter, sondern nur als Trägerin des Heils der Welt, als Werkzeug der göttlichen Gnade, als der lebendige Thron des Fürsten des Lebens. Allgemach geht dann allerdings diese ältere Auffassung in eine andere, mehr menschliche über. Der Ernst des Ausdrucks in den Köpfen mildert sich, der Reichsapfel verschwindet, die gehobene Hand sinkt, das Kleid des Kindes wird kürzer, verliert das Ansehen königlicher Tracht und macht zuletzt einem bloßen Tuche oder Schleier Platz. Das Antlitz der Madonna belebt sich und erhält den Ausdruck, wenn auch nicht der Mütterlichkeit, doch der Hingebung und des Antheils an dem Gnadenschatze, den sie nicht mehr bloß trägt, sondern hält und umfaßt; — kurz wir haben in den meisten Bildern seit dem Beginn des 15ten Jahrhunderts nicht mehr den König der Welt und des Himmelreichs vor uns, sondern des Menschen Sohn, geboren von der Jungfrau Maria. Aber einzelne Züge, oft nur leise Andeutungen, erinnern doch noch immer an das „empfangen vom H. Geiste." Denn immer erscheint der kleine Christus noch keineswegs wie ein gewöhnliches Kind; vielmehr trachten die meisten Künstler danach, in dem Ernste des Antlitzes, der nur gemildert wird durch einen Zug kindlicher Freundlichkeit, in den tiefen dunklen Augen, in Haltung und Gebehrde des Kindes nicht blos die Hoheit seines Wesens und Berufs auszudrücken, sondern auch die ganze Gruppe über die gemeine Wirklichkeit hinaus in eine ideale Sphäre zu erheben. Nur daß es nicht allen gelingt, ihren Gedanken zum vollen Ausdruck zu bringen.

In der Auffassung des Kindes ändert sich seitdem bis zu dem oben geschilderten Verfall der Kunst im Wesentlichen nichts: die Verschiedenheit der Madonnenbilder in Beziehung auf das Kind beruht im Allgemeinen nur auf dem verschiedenen Maaße der Kraft und Begabung, das die Künstler zur Lösung der Aufgabe mitbringen. Ihr Unterschied besteht daher vornehmlich darin, daß die Einen wohl den Ernst und die Würde des Göttlichen

zu stark betonen und damit den Charakter der Kindlichkeit stören, während die Andern — und das ist natürlich die große Mehrzahl — die menschliche Seite vorwalten und damit den Unterschied des Christkindes von einem gewöhnlichen Menschenkinde nicht zu seinem Rechte kommen lassen.

In der Darstellung der Madonna dagegen machen sich sehr verschiedene Auffassungen geltend, und bringen die mannichfaltigen Seiten, die das Verhältniß der Maria zu ihrem Sohne darbietet, zur Anschauung. Während sie bis in's 14te Jahrhundert hinein meist noch das eigenthümlich Kühle, Gleichgültige, an's Abstracte gränzende Allgemeine der byzantinischen Bildung und Haltung zeigt, so daß man nicht weiß, ob sie eine Frau oder Jungfrau seyn soll, tritt um die Mitte des 14ten und überwiegt bis gegen Ende des 15ten Jahrhunderts das Bestreben, in der Madonna den höchsten, vollendetsten Ausdruck reiner, keuscher Jungfräulichkeit zu erreichen. Es ist nicht mütterliche Zärtlichkeit, nicht Liebe und Hingebung, nicht Glauben und Frömmigkeit, was den Kopf der Madonna speciell charakterisirt, sondern das Alles ist nur insoweit angedeutet, als es zum Wesen reiner Jungfräulichkeit mit gehört und in einer jungfräulichen Seele gleichsam von Natur sich vorfindet. Das Madonnenideal fällt in Eins zusammen mit dem Ideal einer reinen Jungfrau. Diese Auffassung waltet in der florentinischen wie in der umbrischen, in der venetianischen wie in den oberitalischen Schulen als Grundton, und modificirt sich nur je nach der Richtung der Schulen und der Stimmung, Sinnesart und Begabung der Künstler. Sie herrscht aber auch bei den deutschen Künstlern, in der Schule der Eycks und ihrem größten Meister, Hans Memmling, wie in den von ihr beeinflußten Schulen von Kolmar, Ulm, Augsburg ꝛc. Nur wird von den deutschen Malern die Madonna größtentheils in reiferem Alter, in volleren, entwickelteren Körperformen dargestellt, wodurch die Jungfräulichkeit allerdings einen Anflug von Mütterlichkeit erhält. Ihre Vollendung erreicht diese Auffassung durch Leonardo da Vinci und besonders durch Raphael. Dem großen Florentiner gelang es, in das Wesen der Jungfrau einen Zauber der Holdseligkeit, einen Zug zarten Seelenadels und tiefer Herzensinnigkeit hineinzulegen, wie er bis dahin noch von keinem Künstler erreicht war; — nur hat diese Holdseligkeit einen leisen Anflug von schmelzender, bis zur Sentimentalität sich steigender Weichheit und Süßigkeit, der wohl aus der Subjektivität

des Künstlers stammt. Raphael dagegen weiß in seinen älteren Madonnenbildern, namentlich aus der Zeit seines Florentiner Aufenthalts, nicht nur den Ausdruck der Reinheit und Keuschheit bis zur vollendeten Idealität zu steigern, sondern damit eine so objective, ideale Schönheit der körperlichen Form zu verbinden, daß jede Beimischung subjectiver Elemente verschwunden und der Grundgedanke in vollkommenster Weise verwirklicht erscheint. Namentlich zeigt sich dieß an dem bekanntesten Werke Raphael's aus jener Zeit, das die Gallerie des Louvre zu Paris besitzt und das in der Kunstwelt den Namen „La belle Jardinière" führt; m. E. ist es daher von jenen älteren Madonnenbildern das gelungenste.

Aber so gewiß der große Meister in diesem Bilde innerhalb der ihm zu Grunde liegenden Auffassung das Höchste erreicht haben dürfte, so war doch die Auffassung selbst noch einer Steigerung fähig und zwar in derselben Richtung, die man bisher eingeschlagen hatte. Jene reine keusche Jungfräulichkeit bezeichnete nach der religiösen Seite hin das göttliche Geheimniß der Geburt Christi: man wollte damit ausdrücken, daß er auf wunderbare Weise durch eine unmittelbare Gnadenwirkung Gottes in die Menschheit eingetreten sey; man wollte zugleich seine Freiheit von der Erbsünde, seine Sündlosigkeit motiviren; man wollte endlich andeuten, daß ein reiner jungfräulicher Sinn menschlicher Seits das geeignetste Gefäß sey, das Heil der Erlösung in sich aufzunehmen. Nach der künstlerischen Seite hin empfahl sich die Auffassung durch den Reiz der Schönheit, der in der Zusammenstellung des göttlichen Kindes mit dem Ideale menschlicher Anmuth, mit der blühenden Jungfrau, unmittelbar liegt. Aber die reine Jungfräulichkeit kann doch immer nur als Symbol der bloßen, wenn auch größtmöglichen *Fähigkeit*, die göttliche Gnade aufzunehmen, gelten. Das Ganze mußte an Tiefe und Bedeutung gewinnen, wenn es gelang, sie als *wirklich* durchdrungen und verklärt von der Gnade Gottes, d. h. vom christlichen Geiste und Glauben, darzustellen. Dem mystischen Sinne des noch an göttliche Geheimnisse glaubenden Zeitalters lag der Gedanke nahe, daß die Jungfrau, indem sie das Heil der Welt unter ihrem Herzen getragen, es eben damit auch in ihr Herz aufgenommen habe, und so mit der Geburt des Herrn auch die erste gläubige Seele, der erste Keim der zukünftigen Kirche geboren worden, — ein Gedanke, der wahrscheinlich schon jenen ältesten, in den Katakomben gefundenen Bildern der Madonna als

Repräsentantin der Kirche zu Grunde lag. Die Jungfrau in dieser Verklärung durch den H. Geist und so in der irdischen Schönheit des jungfräulichen Leibes zugleich die himmlische Schönheit einer vom göttlichen Geiste durchdrungenen Seele zu zeigen, war die Erhebung des Madonnenideals zur höchsten Höhe. Einem italienischen und einem deutschen Künstler war es beschieden, diesen Gipfelpunkt, wenn auch auf verschiedenem Wege, zu erreichen.

Der Italiener, den ich meine, ist der göttliche Raphael. Seine berühmte Madonna „di S. Sisto,“ so genannt von der Figur des Papstes Sixtus IV., der zusammen mit der H. Barbara neben der auf Wolken schwebenden Madonna erscheint, ist nicht, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, die oft dargestellte Himmelfahrt der Jungfrau. Dem widerspricht nicht nur die Zusammenstellung mit den beiden Heiligen, sondern namentlich das Kind auf den Armen der Madonna. Auch nicht die Madonna als Königin des Himmels; denn sie trägt keine Krone und ihre Gesichtszüge zeigen nichts von Ausdruck königlicher Würde und Machtvollkommenheit; auch widerspricht dieser Auffassung wiederum das Kind auf ihrem Arm. Es ist vielmehr eine Art von Seitenstück zu der s. g. Transfiguration, jenem letzten Meisterwerke Raphael's, an dem er bis kurz vor seinem Tode gemalt hatte und das zu Häupten des Katafalks bei seiner Bestattung ausgestellt wurde: wie hier Christus neben Moses und Elias, so erscheint auf unserm Bilde die Madonna neben jenen beiden Heiligen in der Verklärung oder wie der alte Ausdruck lautete, in der Glorie. Aber die Geschichte weiß in Bezug auf die Madonna nichts von einer ähnlichen Begebenheit wie die auf dem Berge Tabor; selbst die Apokryphen und die Legende berichten nichts dergleichen. Die Verklärung kann mithin hier nur eine ideelle, d. h. nur Ausdruck einer Idee des Künstlers seyn. Ich habe diese Idee schon angedeutet: die Verklärung der Madonna ist die Darstellung ihres innern Lebens und Wesens, wie es, beseelt vom göttlichen Geiste Christi, durchdrungen und erfüllt vom H. Geiste, als das Ideal der vom Christenthum ergriffenen und damit über das irdische Daseyn erhobenen, geläuterten und verklärten Menschenseele erscheint. Weil eine solche Verklärung zugleich eine Entrückung und Einverleibung in das Reich Gottes ist, nur darum erscheint der Schauplatz der ganzen Darstellung in die Regionen des Himmels verlegt. Aber der Himmel ist dem

Gläubigen kein bloßes Jenseits; er hat sich uns geöffnet und durch eine Art von Fenster oder Eingang, dessen Vorhänge zurückgeschlagen sind, ist uns der Einblick in das Himmelreich gestattet. Hier am Eingange hat der Papst seine dreifache Krone niedergelegt, d. h. hier im Reiche Gottes gilt keine weltliche Macht, keine weltliche Würde und Hoheit, und wäre es die des Stellvertreters Christi selbst. Hier waltet vielmehr nur die göttliche Jungfrau, — denn hier gilt nur die Kraft des Glaubens und die Fülle der Liebe, die Reinheit und Lauterkeit der in Christo wiedergeborenen und verklärten Seele. Darum tritt uns die Jungfrau entgegen in reinster, über alle irdischen Beziehungen erhabenen Jungfräulichkeit, wiederum nur als bloßes Organ der göttlichen Gnade gefaßt wie in den älteren Bildern. Sie trägt zwar das Kind, aber sie hat in Ausdruck und Gebehrde keine irdisch-mütterliche Beziehung zu ihm; sie ist eben nur Trägerin. Aber eine Trägerin, die sich der ganzen Größe und Würde dessen, der in ihren Armen ruht, bewußt ist, die von dieser Größe und Würde selbst erfüllt, durchleuchtet, zu himmlischer Hoheit erhoben ist. Darum erscheint ihre Hoheit noch überboten von der des Kindes. Auf wahrhaft wunderbare Weise zeigt sich in ihm der Ausdruck des erhabensten Ernstes und unergründlicher Tiefe des Geistes, die sich besonders in dem weltdurchschauenden Blicke ausspricht, mit den Formen und Zügen eines schönen Kindesantlitzes geeinigt: man sieht, es ist der größte, tiefste und erhabenste, der göttliche Geist selbst hier Kind geworden zum ewigen Vorbild für die Kindschaft seiner Gläubigen. Zusammen sind mithin Kind und Jungfrau eben so sehr Sinnbilder der göttlichen Liebe, die das Wesen Gottes bildet, wie der Idee des Christenthums und jener Würde göttlicher Kindschaft, welche das wahre Wesen des Menschen ausmacht und in welche ihn die Mensch gewordene Liebe Gottes wieder einsetzen will. Die einzige Bedingung dafür ist der Glaube, die rückhaltlose Hingebung an Gott. Darum erscheint die Hauptgruppe von denjenigen Gestalten umgeben, in denen vorzugsweise der christliche Glaube zu seinem vollen Ausdruck auf Erden gelangt. Die erste derselben ist die Form, die er im noch unmündigen Kinde annimmt, die Form, in der die Kindesseele, noch ohne Verständniß, ja noch ohne bestimmtes Gefühl für die Wahrheit des Christenthums, nur in unmittelbarer, instinctiver, ahnender Hingebung von der göttlichen Gnade ergriffen wird. Sie ist, wenn man Gradunterschiede zulassen will,

nicht die höchste, sondern die niedrigste, weil am wenigsten ausgebildete, und erscheint daher auf unserm Bilde durch die beiden zu Engeln verklärten Kindergestalten repräsentirt, die auf die Schwelle der Himmelspforte sich stützen. — Die zweite Form ist diejenige, in welcher das Jünglingsalter und das weibliche Geschlecht das ewige Heil empfangen. Das Weib, das innerhalb seiner natürlichen Bestimmung sich hält, nimmt das Christenthum ebenfalls auf, ohne es mit dem Verstande erkennend zu durchdringen, aber auch nicht blos in kindlich instinctiver Hingebung, sondern in der Reinheit, Zartheit und Tiefe des Gefühls. Dasselbe gilt vom Jüngling, der in Wahrheit noch ein Jüngling (nicht, wie jetzt so oft, ein frühreifer, halbwelker Mann) ist; nur daß bei ihm das Gefühl mehr im Drange der Seele nach dem Idealen, in der Begeisterung für das Schöne, Edle, Große sich äußert. Nur die jungfräulichen Seelen unter den Frauen und die Johannes-Seelen unter den Jünglingen werden diese Gestalt des Glaubens in höchster Vollkommenheit zeigen. Ihre Repräsentantin ist die H. Barbara, in welcher der Künstler augenscheinlich weniger eine Heilige im engern Sinne des Wortes, als eine zarte, gefühlsinnige, vom Schmutz des Lebens unberührte, in die Huld und Schönheit der eigenen Seele gleichsam noch versenkte Jungfrau hat darstellen wollen. Im entschiedenen Gegensatz zu diesen beiden Gestalten des Glaubens ergreift der Mann das Christenthum mit den höchsten Kräften des Geistes: er durchlebt es mit dem forschenden Gedanken, mit dem schaffenden und kämpfenden Willen. Aber je länger er strebt und ringt, um so mehr erkennt er, daß die Fülle des Göttlichen nicht wollend und erkennend, sondern nur in rückhaltloser Hingebung zu gewinnen ist: der Greis wird zum Kinde, er läßt das Streben und Ringen, und hebt liebend und vertrauend den Blick zum Himmel, um in stiller Erwartung das Heil von oben und damit den Schlüssel des Räthsels der Welt zu empfangen. Der Repräsentant dieser dritten Form ist Papst Sixtus IV., dessen schöner zum Kinde emporgehobener Kopf ganz den angedeuteten Ausdruck trägt. — Diesen Figuren gegenüber, welche sonach die besonderen Formen vollendet christlichen Glaubens darstellen, bezeichnet die Madonna selbst jene allgemeine, schlechthin ideale Gestalt, die unser Glaube annehmen wird, nachdem er durch die göttliche Liebe und Gnade, durch das Kind auf ihrem Arme, zum Schauen der Herrlichkeit Gottes gelangt ist. — Sonach aber ruht die ganze

Darstellung auf der festen Geschlossenheit eines einigen, eben so tiefsinnigen als reichhaltigen Gedankens. Und wie formell alle Figuren eine Bildung, Haltung und Zusammenordnung zeigen, in der jede Linie, jeder Zug so tiefbegründet, so nothwendig erscheint, daß keine Aenderung erdenkbar ist, die nicht eine Entstellung wäre, so prägt auch nach der Seite des Inhalts jene geschlossene Einheit der Grundidee dem Ganzen denselben Charakter innerer Nothwendigkeit auf, der das Kennzeichen höchster künstlerischer Meisterschaft ist.*)

In der That ist die Sixtinische Madonna eines der größten, vielleicht das allergrößte Meisterwerk Raphael's, des größten Genius der Malerkunst aller Zeiten. Dennoch meine ich, daß ihm ein deutsches Kunstwerk, welches vor fünfzig Jahren noch fast unbekannt, erst in neuerer Zeit allgemeiner beachtet worden ist, ziemlich nahe kommt, freilich nicht in Beziehung auf formelle Vollendung, auf Richtigkeit der Zeichnung und Perspective ꝛc., wohl aber — und das ist doch nun einmal die Hauptsache bei aller Kunst — in Beziehung auf Tiefe, Fülle und Schönheit des ideellen Gehalts. Ich meine das große Altarwerk, das jetzt die Johanneskapelle des Doms von Köln schmückt und daher in der Kunstwelt den Namen des Kölner Dombildes führt, das Werk jenes früher nur unter seinem Vornamen bekannten Meisters Stephan, von dem erst neuerdings ermittelt worden ist, daß er Stephan Lochner hieß und, aus Constanz gebürtig, um 1440—50 zu Köln eins der hervorragenden Glieder der dortigen Malerzunft war. Das Mittelbild stellt die Madonna mit dem Kinde und den H. drei Königen dar, der linke Seitenflügel die H. Ursula mit ihren Jungfrauen, der rechte St. Gereon und seine Kriegsgesellen, die beiden Schutzheiligen der Stadt Köln. Da es mir hier nur auf den Sinn und die Bedeutung des Madonnenideals Meister Stephan's ankommt, die Auffassung desselben aber bei seinem großen Vorgänger, dem Meister Wilhelm, im Wesentlichen die gleiche ist, ja bei Letzterem fast noch klarer hervortritt, — nur daß seine Bilder noch weniger bekannt sind — so lasse

---

*) Dieß Gepräge erstreckt sich merkwürdiger Weise bis auf die Maaßverhältnisse zwischen dem Ganzen und den einzelnen Figuren und deren Stellungen, die dem von Ad. Zeising aufgefundenen und nachgewiesenen Maaßgesetze für die Schönheit der Verhältnisse, dem s. g. goldenen Schnitt, genau entsprechen, wie H. Riegel (in seiner trefflichen Schrift: Grundriß der bildenden Künste, 3. Aufl., 1873) dargethan hat.

ich mich auf eine nähere Beschreibung und Charakteristik des Bildes nicht ein; ich begnüge mich auf die den beiden Meistern eigenthümliche Auffassung des Madonnenideals hinzuweisen. Sie beruht, wie mich dünkt, augenfällig auf der wunderbaren Verschmelzung des Kindlichen und Jungfräulichen im Kopfe der Madonna: die zarteste, holdeste Jungfräulichkeit erscheint so durchdrungen vom Geiste rein kindlicher Einfachheit, Unschuld und Naivetät, daß die Madonna nur wie das jungfräuliche Abbild des Kindes auf ihrem Schooße erscheint. Auch hier also keine irdisch menschliche Beziehung, kein Zeichen mütterlicher Zärtlichkeit und Sorgsamkeit; statt ihrer vielmehr nur der Ausdruck kindlicher Hingebung, kindlicher Vertrauens- und Hoffnungsseligkeit. Dadurch aber gerade ist auf die einfachste, sinnigste Weise erreicht, was Raphael nur durch Anwendung viel größerer Mittel errungen hat. Diese Jungfrau mit dem Ausdruck reiner, idealer Kindlichkeit ist die schönste Versinnlichung jenes tiefsinnigen Ausspruchs, den man als das Motto des Christenthums, als den Angelpunkt christlichen Glaubens und Lebens betrachten kann, jenes viel citirten, aber wenig verstandenen Spruches: „Wahrlich, ich sage euch, so ihr nicht werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht in's Himmelreich kommen." Daß damit die Wiedergeburt des ganzen innern Menschen zur Lauterkeit und vertrauensvollen Hingebung der Kindesseele gemeint ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Ist diese Wiedergeburt vollendet, so ist die Seele zur vollen Einigung mit Gott, und damit zu jener Verklärung gelangt, in der jeder Flecken verschwunden, jede Schlacke des irdischen Daseyns durch das Feuer der göttlichen Liebe herausgeschmolzen ist. Die lautere Kindlichkeit der Seele ist daher das Ideal, nach dem wir hienieden wohl trachten und streben, aber ohne es erreichen zu können. Indem Meister Stephan uns dieses Ideal verwirklicht zeigt, verwirklicht in höchster, schönster Form in der Madonna, in niedrigeren Graden in der H. Ursula und ihren Gefährtinnen, thut er in deutscher Einfachheit und Sinnigkeit dasselbe, was Raphael in italienischer Kühnheit und Großartigkeit ausgeführt hat: auch seine Madonna ist doch nur der künstlerische Ausdruck jener ideal-kindlichen und kindlich-idealen Gestalt des Glaubens, des Glaubens in seiner Vollendung, auf welche die deutschen Meister hindeuten.

Den bisherigen durchaus idealen Auffassungen tritt nun im 16ten Jahrhundert eine Reihe anderer gegenüber, die, wenn auch

noch nicht rein realistisch und naturalistisch, doch zur Natürlichkeit und Wirklichkeit in näherer Beziehung stehen. Ich habe schon bemerkt, daß es vorzugsweise die deutschen Meister waren, die bereits im 15ten Jahrhundert anfingen, der Jungfrau eine mehr frauenartige, mütterliche Haltung zu geben und damit auf das menschliche Familienverhältniß, auf die natürliche Beziehung der Mutter zu ihrem Kinde hinzuweisen. Diese Beziehung trat mehr und mehr in den Vordergrund, und rief im 16ten Jahrhundert die bei den deutschen Künstlern entschieden vorherrschende Auffassung des Madonnenideals hervor. M. E. war es denn auch ein deutscher Meister, dem es vorzugsweise gelang, diese später allgemein gewordene und unendlich oft wiederholte Idee in höchster künstlerischer Vollendung zur Anschauung zu bringen. Von Hans Holbein d. J. rührt das berühmte Madonnenbild her, von dem die alte vortreffliche Copie in Dresden längst bekannt, das Original in Karlsruhe erst vor Kurzem zur Kenntniß des Publicums gelangt ist, — eines der vorzüglichsten Werke deutscher Kunst.*) Das Bild ist gewissermaßen die Darstellung einer Theophanie: die Madonna erscheint in göttlicher Huld, in erbarmender Liebe, der Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer aus Basel, die sie in anbetender Stellung umgiebt. Sie trägt nicht das Christkind, sondern das jüngste Söhnlein des Bürgermeisters auf dem Arm, das zum Tode krank gewesen, und daher noch den Ausdruck des Leidens in seinen Gesichtszügen und die abwehrende Hal-

*) Es kann m. E. keinem Zweifel mehr unterliegen, daß das Dresdener Exemplar eine, wenn auch ausgezeichnete Copie ist. Aber ebenso unzweifelhaft ist, daß das Karlsruher Original in einigen Partieen, namentlich der Kopf des Kindes auf den Armen der Madonna stark übermalt ist. Da es in Beziehung auf Verständniß und Auslegung des Gemäldes vornehmlich auf diesen Kopf ankommt, so werden wir uns in dieser Beziehung an die Dresdener Copie halten müssen. Denn obwohl der Maler derselben in äußerlichen Dingen, in Behandlung der Raumverhältnisse, des Teppichmusters, der Stickerei, einzelne (theils bessernde, theils tadelnswerthe) Abänderungen des Originals sich erlaubt hat, so läßt sich doch unmöglich annehmen, daß er dem Kopfe des Kindes einen ganz andern und zwar höchst ungewöhnlichen Ausdruck gegeben haben sollte. Das aber müßte geschehen seyn, wenn dieser Kopf ursprünglich so ausgesehen hätte, wie er jetzt auf dem Original sich darstellt. — Aus diesem Grunde halte ich die (Tieck'sche) Interpretation des Gemäldes, der ich folge, auch dem Original gegenüber für gerechtfertigt, d. h. für wahrscheinlicher als die andere, welche das Kind auf den Armen der Maria trotz der Eigenthümlichkeit seines Ausdrucks, seiner Haltung und Gebehrdung für das Christkind erklärt.

tung des eben erst Genesenden zeigt, aber, von ihr gerettet, dem Familienkreise zurückgegeben wird, — also ein Votivbild, das der Madonna für diese Gnadenerweisung, diese Gebetserhörung gewidmet worden. Betrachten wir es näher, so erinnert in der Gestalt und Haltung der Madonna nichts mehr an die Jungfräulichkeit der älteren Bilder; der Künstler hat offenbar mit Bewußtseyn und Absicht diese Auffassung aufgegeben und ihr in bestimmter Gegensätzlichkeit die Madonna als Frau und Mutter gegenübergestellt: gerade durch diese Bestimmtheit des Gegensatzes zeichnet sich das Bild vor andern ähnlichen aus. Zugleich aber beweist die ganze Situation und die göttliche Hoheit und Milde, von der die Madonna umflossen erscheint, daß Meister Holbein das mütterliche Verhältniß in einem höheren, idealen Sinne aufgefaßt hat. Er zeigt uns die Madonna als die himmlische Mutter, die in ihrem göttlichen Sohne gleichsam Mutter der ganzen Menschheit, aller in Christo wiedergeborenen Menschenkinder geworden ist, und daher besonders über dem Familienleben wie der himmlische Genius desselben schützend und rettend waltet, die Muttersorgen, die Mutterfreuden und Leiden mütterlich theilt, Schmerz und Kummer abzuwenden sucht. Diese sinnige, ideale Auffassung ist es, die, abgesehen von der technischen Meisterschaft der Malerei, dem Bilde seinen hohen Werth giebt und bewirkt, daß es selbst in der Copie die Nachbarschaft mit Raphael's Sixtina ohne erheblichen Nachtheil aushält.

Wenden wir uns von ihm zu einem andern eben so bekannten Werke der Dresdener Gallerie, so tritt dieser ächt deutschen Auffassung eine andere, ihr verwandte und doch zugleich wesentlich verschiedene zur Seite. Die vielbewunderte Nacht von Correggio ist eines der anerkannt ausgezeichnetsten Werke dieses Meisters. In technischer Hinsicht ist es nicht sowohl die Schönheit der Figuren, der Zeichnung und Gruppirung, sondern vornehmlich die außerordentliche Virtuosität in der Behandlung des Lichts und Helldunkels, die ihm seinen großen Ruf erworben hat. Die schöne Idee, alles Licht im Bilde von dem eben geborenen Heiland ausstrahlen zu lassen, ist zwar kein neuer Gedanke, sondern findet sich schon in älteren Bildern angedeutet; aber sie erscheint hier in einer Kraft und Vollendung ausgeführt, daß sie ein neues Leben gewinnt. Von der Nacht des leiblichen und geistigen Todes, in der das Licht der Welt geboren und die von ihm allein erhellt wird, hat das Bild seinen Namen. In unbeschreiblicher Wonne

begrüßen das Kind nicht nur die Hirten des Feldes, nicht nur die Madonna, sondern selbst die Engel, die vom Himmel herabschweben und wohl infolge ihres überschwenglichen Entzückens in so sonderbaren, zum Theil umschönen Stellungen sich verschlingen. Eben dieses Entzücken, diese Begeisterung der Freude ist es, wodurch allein die Darstellung ein ideales Gepräge erhält: im Uebrigen hat die Scene, wie nicht nur die Figuren der Hirten, sondern auch Josephs und der Maria, ja selbst der Engel zeigen, ganz das Ansehn des Gewöhnlichen, Natürlichen, ja es geht sogar ein realistischer Zug durch sie hindurch, mit dem der Ausdruck jener hohen, alle Köpfe verklärenden Wonne stark contrastirt. Aber eben in diesem scharfen Gegensatze finde ich einen Gedanken, ein Motiv angedeutet, das, wenn auch vielleicht von Correggio selbst weder gedacht noch gefühlt, doch aus seinem Bilde dem sinnigen Beschauer entgegenleuchtet. Die noch ganz jungfräuliche, kindlich jugendliche Madonna, meine ich, läßt sich fassen als Repräsentantin der Heilsbedürftigen, nach Erlösung sich sehnenden Menschenseele, die, je stärker ihre Sehnsucht ist, um so freudiger das dargebotene Heil begrüßt. Sie ist noch nicht von ihm durchdrungen, sondern wird gleichsam nur erst beschienen von ihm; auch sie ist also noch im Zustande des natürlichen Menschen. Daher die naturalistische Auffassung ihres Wesens, der Mangel an Schönheit, wie an tieferem geistigen Gehalt in ihrer Erscheinung. Aber die selige Freude und Wonne, mit der sie vor dem Kinde kniet, scheint mehr als bloße Mutterfreude, scheint die Stärke des innern Zuges ihrer jungfräulichen Seele zum Göttlichen hin bezeichnen zu sollen. Auf ihr Antlitz fällt daher das hellste Licht, in ihrem Gesichte spiegelt sich der höchste Grad des Entzückens. In verschiedenen Abstufungen verbreitet es sich über die Schaar der anbetenden Hirten und Hirtinnen: bei einigen, wie bei der mächtigen Männergestalt, die sich mit der Hand in die Haare fährt, überwiegt das Erstaunen die Freude, bei anderen umgekehrt die Freude das Erstaunen. Wiederum also sind es die einfachen, geistig armen, kindlichen Seelen, denen das Heil zuerst verkündet wird, die zuerst von ihm ergriffen werden. Leider indeß ist die Nacht das einzige Gemälde Correggio's, das diese Auslegung, wenn nicht provocirt, doch verträgt. Seine übrigen Madonnenbilder zeigen die Jungfrau ebenfalls in kindlich jugendlicher Bildung, meist in derselben reizend anmuthigen Form, Haltung und Bewegung, die seine zahllosen Kinder- (Engels-, Genien-, Amo-

retten=) Gestalten auszeichnet. Aber mit dem Kindlichen mischt sich nicht selten ein Zug des Kindischen: die Madonna freut sich zwar überall des ihr geschenkten Kindes in zärtlicher Liebe, aber ihre Freude hat oft das Gepräge der sinnlichen Lust an dem reizenden Knäblein, mit dem sie kindisch=kindlich spielt und tändelt; und ihre jungfräuliche Erscheinung entzückt zwar durch Lieblichkeit und Grazie, aber es fehlt ihr der Ausdruck jener untrübbaren Reinheit und Lauterkeit des Herzens, der sie über die Wirklichkeit erhebt und ohne den die Jungfrau trotz aller Lieblichkeit und Jungfräulichkeit doch keine Madonna ist.

Einer eigenthümlichen Auffassung endlich begegnen wir noch in der Venezianischen Schule, deren Hauptrepräsentant bekanntlich Tizian ist. Auch sie faßt die Madonna nicht sowohl als Jungfrau, sondern mehr als Frau und Mutter; aber sie nimmt das mütterliche Verhältniß nicht bloß im Sinne des Familienverbandes, sondern im katholisch=kirchlichen, man kann sagen, im hierarchischen Sinne. Bei den älteren venetianischen Meistern wenigstens, und noch bei Giovanni Bellini, dem Lehrer Tizian's, erscheint die Madonna mit dem Ausdruck hoher, bis zur Strenge sich steigernden Würde, in Gesicht und Haltung. Aber es ist weniger der Ernst eines tiefen, von der Fülle des göttlichen Geistes durchdrungenen Gemüthes; es ist mehr der Ernst, den die pflichtmäßige Vollziehung einer großen Aufgabe, die Verwaltung eines hohen bedeutungsvollen Amtes in die Seele legt; in einzelnen Bildern wenigstens zeigen die Gesichtszüge der Madonna die ganze Strenge der Amtsmiene. (Ich erinnere namentlich an ein Bild von Vivarini im Berliner Museum.) Zu dieser Auffassung gab ohne Zweifel das katholische Dogma von der Fürbitte den Anlaß, da ja bekanntlich den Bitten der Madonna eine besondere Kraft und Wirksamkeit beigelegt wird. Aber indem sie nicht in der Miene und Haltung einer Bittenden auftritt, indem vielmehr die besondere Wirksamkeit ihrer Fürbitte unter der Form einer amtlichen Würde hervorgehoben wird, mischt sich in der That ein hierarchisches Element in die Darstellung ein. Die Madonna in ihrer besonders nahen Beziehung zu ihrem göttlichen Sohne erscheint nicht nur als die ihm nächste im Himmelreiche, sondern als die erste Beamtete und höchste Würdenträgerin in der Rangordnung der himmlischen Hierarchie. — Diese noch ganz ideale — wenn auch nur im klerical=katholischen Sinne ideale — Auffassung der älteren Meister gewinnt dann bei Tizian und seinen Zeitgenossen

einen mehr naturalistischen Anstrich. Tizian's, Palma Vecchio's, Tintoretto's Madonnen sind fast alle nur venetianische Edelfrauen, hohe, noble Gestalten von großer körperlicher Schönheit, umgeben von der ganzen Pracht des venetianischen Staatslebens, vornehm, hochgesinnt, voll edlen Stolzes, kurz fast in Allem gleichend jenen berühmten weiblichen Porträts, in denen keine andere Schule mit der venetianischen sich messen kann, höchstens nur dadurch ausgezeichnet, daß einzelne wenigstens sich bewußt zu seyn scheinen, nicht bloß im Staate von Venedig, sondern auch im Reiche Gottes eine hohe Stellung einzunehmen. — Denselben Charakter, nur in's Niederländische übersetzt, tragen im Allgemeinen die Madonnen von Rubens und seiner Schule; ja man kann sagen, daß dieser Charakter, wenn auch mannichfach modificirt, der vorherrschende Typus in der ganzen Zeit vom Ende des 16ten bis in's 18te Jahrhundert ist, da wenigstens, wo die Madonna überhaupt noch eine Beziehung zu Kirche und Religion zeigt. In diesem Typus begegnet sich, wie so vielfach infolge innerer Verwandtschaft, das hierarchisch Kirchliche mit dem Staatlichen: das Weltliche, Politische schmilzt mit dem Kirchlichen, Hierarchischen unversehens zusammen und das Kirchliche tritt damit in Gegensatz gegen das Religiöse, — d. h. wir haben in diesen Bildern einen lebendigen Fingerzeig vor uns, auf welchem Wege der kirchlich-religiöse Sinn des Mittelalters im Verlaufe des 16ten Jahrhunderts allgemach in weltliche Interessen und Tendenzen sich verlor, und damit die Kunst schließlich in jenen tiefen Verfall gerieth, den ich im vorigen Artikel geschildert habe. Ich habe keine Neigung, einzelne Erscheinungen, in denen dieser Niedergang der Kunst sich abspiegelt, hervorzuheben; jeder, der Augen hat zu sehen, findet sie in allen Gallerien. Ich bemerke daher nur noch, daß unter den großen spanischen Meistern des 17ten Jahrhunderts bei Esteban Murillo, dem bekanntesten von ihnen, eine gewisse Eigenthümlichkeit in der Auffassung des Madonnenideals sich zeigt. Sie ist indeß nicht von allgemeiner Bedeutung, sondern trägt ein so besonderes Gepräge, daß man sie als die specifisch spanische bezeichnen kann. Murillo huldigt principiell einem ebenso entschiedenen realistischen Naturalismus, wie seine großen (älteren) Zeitgenossen. Aber unter Umständen, namentlich in vielen seiner Madonnenbilder, erscheint er plötzlich wie ausgewechselt, schlägt sein Naturalismus in das gerade Gegentheil um, in einen Idealismus, der nicht nur nichts mit dem plastischen Formidealismus der Alten gemein hat, sondern auch von dem

Idealismus Raphael's, Lionardo's, Michel Angelo's — geschweige denn der deutschen Meister — weit abliegt. Seine Madonnen sind allerdings Idealgestalten, oft auch von hinreißender (nur nicht plastischer) Schönheit; von lichter Glorie umflossen, schweben sie im Himmel oder zum Himmel hinauf. Aber das Motiv ihrer himmlischen Erhebung ist eine Art von Verzückung, ein ekstatischer Zustand, nicht wahre dauernde Verklärung der Seele, sondern ein schwärmerischer, haltloser Enthusiasmus. Denn diese Verklärung ruht nicht auf der stillen, gedankenvollen, ethischen, die ganze Bedeutung des Christenthums durchdringenden Kraft und Tiefe des Gemüths, wie in Raphael's Sixtina, sondern auf einer leidenschaftlichen Erregung des Gefühls und der Phantasie, auf einem vorübergehenden pathetischen Aufschwunge der Seele. Mit andern Worten: es ist in Murillo selbst, wie in seinen Idealgestalten, nicht sowohl der Kern des Geistes, der vom wahren Wesen des Christenthums durchdrungene und getragene Wille, der zum Himmel aufstrebt und ihn schon in sich trägt, sondern mehr das südliche Feuer des Affects, das, in dem von den Jesuiten geschürten und vom damaligen Spanien vorzugsweise geführten Kampfe gegen den Protestantismus entbrannt, vom himmlischen Lichte des Christenthums gleichsam nur den äußern Glanz entlehnt: das, was brennt, ist irdischer, weltlicher Stoff. —

Die Extreme begegnen sich, aber nur die, die aus derselben Wurzel entsprungen sind. Während im übrigen Europa die Madonna mehr und mehr in das Leben und Treiben der Welt herabgezogen, selbst verweltlicht, hier als gut bürgerliche Hausfrau, dort als vornehme Dame von fürstlicher Geburt und königlichem Einfluß sich darstellt, erscheint diese spanische Madonna, von der Mondsichel (dem Symbol der unbefleckten Empfängniß) getragen, von dienenden Engeln umschwebt, vom Licht des Himmels verklärt, nicht erst durch die Liebe ihres Sohnes zur Himmelskönigin erhoben, sondern als geborene Göttin, ein zweiter Christus in weiblicher Gestalt, für die große Mehrzahl der Gläubigen im Grunde der alleinige, wirkliche Gott, an den sie wirklich glauben, den sie wirklich lieben, zu dem sie in ihrer Art beten. Dieser falsche Idealismus ist ebenso irreligiös und unchristlich, wie jener gemeine Realismus. Beide sind die Ausgeburten derselben Verweltlichung des Sinnes, derselben Versunkenheit in sinnliche Gelüste und weltliche Interessen, desselben Verfalls der ethischen Stütz- und Strebepfeiler des menschlichen Daseyns. Die Madonna wird als waltende

Hausfrau, als regierende Fürstin gefaßt, weil man nur für weltliche Dinge, für irdisches Wohlseyn, irdische Macht und Größe noch Sinn hat; sie wird zur Göttin hypostasirt, weil man sie sich milder, nachsichtiger, gefälliger denkt, geneigter, alle Wünsche und Gelüste des Herzens unbesehens zu befriedigen. Die anscheinenden Gegensätze beweisen mithin wiederum nur die Einheit des Geistes und Charakters, die Gleichheit der Bewegung und ihrer Motive im Entwickelungsgange der Kunstgeschichte von seiner ästhetischen Seite. —

Zur Charakteristik der großen Meister aus der Blüthezeit der Malerei.

Fra Giovanni Angelico und Masaccio.

Ich beginne meine Charakterzeichnungen mit zwei — manchem meiner Leser vielleicht unbekannten — Künstlern der florentiner Schule des 15ten Jahrhunderts, nicht weil ich meinte, daß sie den großen Meistern des 16ten an die Seite zu stellen seyen, sondern weil sie m. E. die Bahn eröffneten zu den großen Zielen, welche jene erreichten, weil sie in ästhetischer Beziehung den Samen ausstreuten zu der hohen Blüthe der italienischen Malerei, weil in ihnen zuerst die Hauptmotive, die zu dieser Höhe führten, deutlich hervortraten: in Fra Angelico das Streben nach rein künstlerischer Schönheit der Darstellung, in Masaccio der Sinn für rein künstlerische Größe des Styls, in beiden das Bemühen um rein künstlerische Charakteristik, um die Erhebung der Persönlichkeit zum Träger der Idee.

Manchem, vielleicht der Mehrzahl der modernen Kunstkenner und Kritiker wird es freilich sehr verwundersam klingen, daß Fra Angelico (1387—1455), der schon als Jüngling in das Dominikanerkloster zu Fiesole eintrat, ganz das Leben eines Mönchs führte, mit weltlichen Dingen sich nie befaßte, nur Heiligenbilder malte, kurz-noch ganz vom Geiste und Sinne des Mittelalters beseelt scheint, nach rein künstlerischer, also freier, ästhetischer

Schönheit gestrebt haben solle. Allerdings wurzelt seine Bildung in den Ideen, welche den gothischen Styl hervorgerufen und zur Herrschaft gebracht hatten; allerdings war er ein Mönch nicht nur von Gelöbniß, sondern sozusagen von Natur, — aber ein ächter, wahrer Mönch, ganz durchdrungen von dem ursprünglich idealen Gedanken, von dem das Klosterleben ausgegangen war. „Er hätte," sagt Vasari, „vermöge seiner Kunst in der Welt mit Gemächlichkeit leben können, wählte indeß die Abgeschiedenheit, welche den Schlimmen zu größerem Verderben und nur den Guten zum Heil gereicht." Man sagt, — berichtet er weiter — er sey niemals an die Arbeit gegangen, ohne vorher zu beten, er habe die Figur Christi stets in knieender Stellung gemalt und bei der Darstellung der Leiden des Heilands Thränen vergossen, er habe auch an seinen Gemälden nie etwas geändert, weil er geglaubt, daß ihr Gelingen auf unmittelbarer göttlicher Eingebung beruhe. Das klingt allerdings, als habe er seine künstlerische Thätigkeit nicht nur ganz dem Dienste der Kirche geweiht, sondern als sey sie auch noch ganz vom kirchlich-religiösen Geiste bedingt und beherrscht gewesen. Und doch urtheilte Michel Angelo von seinen Malereien: „Dieser gute Mönch muß das Paradies besucht haben und muß ihm vergönnt gewesen seyn, dort seine Modelle sich auszuwählen." Es muß also doch Etwas in ihnen verborgen seyn, das den großen, über alle mittelalterliche Beschränktheit längst hinausgewachsenen, die künstlerische Freiheit bis zur Ungebundenheit liebenden Geist M. Angelo's ansprach und mit Bewunderung erfüllte.

Worin bestand dieß Etwas? Sicherlich nicht in den Vorzügen, in denen gerade M. Angelo excellirte, weder in Fra Angelico's Zeichnung, die (abgesehen von den Köpfen) noch sehr mangelhaft war, noch in der Abrundung der Composition, die noch sehr schematisch erscheint, noch in der Größe des Styls, für die er weder Sinn noch Neigung hatte. Also doch wohl zunächst in dem ächt künstlerischen Idealismus, in dem seine ganze Malerei wurzelt, der alle seine Werke vom kleinsten bis zum größten durchzieht (denn M. Angelo war selbst Idealist im höchsten Sinne und Maaße). Sodann in der feinen treffenden Charakteristik seiner Figuren, in dem lebendigen physiognomischen Ausdruck seiner Köpfe, in der Klarheit und Wahrheit, mit der er zuerst die psychologische Bedeutung der menschlichen Gesichtszüge, Mienen und Gebehrden erfaßt hatte und wiederzugeben wußte. Endlich in dem

zarten Gefühl für rein künstlerische Schönheit der Form, das mir von größter Bedeutung zu seyn scheint, das aber auch M. Angelo vorzugsweise betont, wenn er das „Paradies" für die Geburts- und Bildungsstätte der Gestalten Fra Angelico's erklärt.

Dieser Schönheitssinn zeigt sich bei ihm allerdings noch in beschränkter Fassung und einseitiger Richtung. Er weiß noch nichts von einer rein formellen Schönheit; die Schönheit ist ihm vielmehr bedingt durch den geistigen Inhalt, die Schönheit des Leibes nur Versinnlichung und Sinnbild der Schönheit der Seele. Und diese seelische Schönheit besteht ihm in der vollkommenen Reinheit und Lauterkeit des Herzens, in der selbstvergessenen Liebe und rückhaltlosen Hingebung, und in der aus solcher Liebe quellenden Beseligung. Seiner Formschönheit mangelt es daher an Würde und Größe wie an plastischer Gestaltung, sie ist ganz nur Liebreiz und Holdseligkeit, nur malerische Anmuth. Aber diese Anmuth ist nicht aus der Natur, nicht aus der irdischen Wirklichkeit entlehnt; sie stammt in der That aus dem Paradiese, d. h. sie hat ein rein künstlerisches, ideales Gepräge, und eben dieß scheidet sie von der Formschönheit, zu der es das Mittelalter im gothischen Styl gebracht hatte.

Sie stammt aus dem Paradiese, kann man noch in einem andern Sinne sagen, und vielleicht war es dieser Sinn, in dem M. Angelo das Wort brauchte. Die gläubige Phantasie des Mittelalters bevölkerte das Paradies vorzugsweise mit jenen Idealgestalten, die im Alten Testament als Boten Gottes auftreten, in der christlichen Weltanschauung allgemeiner gefaßt, als die ursprünglichen, zuerst geschaffenen Urbewohner des Himmels, als die reinen idealen Abbilder göttlicher Vollkommenheit, Güte und Liebe erscheinen. In diesem Sinne des Worts erhielt Fra Angelico seinen ehrenden Beinamen. Er verdiente ihn in doppelter Beziehung. Denn nicht nur er selbst als Mensch in seinem Leben und Charakter, sondern auch seine ganze Malerei hat etwas Englisches: es ist, als ob er die Grundzüge seines Schönheitsideals aus dem christlichen Idealbegriffe des Engels entnommen habe. Seine ganze Malerei ist in der That so vorzugsweise und augenfällig Ausdruck jener unmittelbaren, ungetrübten und untrübbaren Reinheit, Lauterkeit und Seligkeit, die das Wesen der Engel constituirt, daß alle übrigen Elemente derselben in den Hintergrund zurückweichen und nur wie Nebenmomente erscheinen. Diese Reinheit, Lauterkeit, Seligkeit stellt er in den mannichfal-

tigsten Abstufungen, in den verschiedensten Modificationen dar. Zunächst an den Engeln selbst, die nur auf wenigen seiner Bilder ganz fehlen, und die bei ihm so holdselig, so licht und klar, so zart und ätherisch erscheinen wie bei keinem seiner Vorgänger, keinem seiner Nachfolger. Aber auch seine Madonnen sind Engel in weiblicher Gestalt, in jungfräulicher Zartheit, Keuschheit, Einfalt und Stille des Herzens, in jungfräulichem Liebreiz der Erscheinung; seine Christkinder wiederum nur kindliche Engel; ja alle seine Heiligen im Grunde nur vermenschlichte, individualisirte, durch das irdische Daseyn und ein bestimmtes Menschenleben hindurchgegangene Engel: in allen wenigstens spiegelt sich mehr oder minder deutlich jene Verklärung der Liebe, der Hingebung an Gott und der Einigung mit Ihm ab, die den Engel zum Engel macht. Und doch weiß er auch wieder zwischen Engel, Christkind und Madonna zu unterscheiden, wenn er auch in seiner stillen, einfachen, alle scharfen Contraste meidenden Weise den Unterschied mehr andeutet als ausspricht. Während Raphael und die große Mehrheit der älteren und jüngeren Meister ihre Engel (mit Ausnahme der Erzengel) in der Regel als ideale Kinder fassen, stellt sie Fra Angelico erwachsen, in erster Jugendblüthe, aber in einer Form dar, in welcher die Differenz zwischen Jüngling und Jungfrau aufgehoben erscheint. Diese Auffassung entspricht dem christlichen Begriffe des Engels besser und genauer. Denn die Reinheit und Lauterkeit der Engel ist nicht kindliche Unschuld, die von Gut und Böse noch nichts weiß, sondern bewußter Gehorsam gegen Gottes Willen, bewußte Einheit mit ihm, bewußtes Festhalten am Guten: daher ihre ungestörte Seligkeit, ihre ewige Jugend, ihre ätherische Schönheit. Das Christkind unterscheidet sich von ihnen dadurch, daß es Kind ist, menschliches Kind, und daß zugleich seine göttliche Natur und sein erhabener Beruf, wenn auch nur leise und kaum wahrnehmbar (Fra Angelico war eben doch kein Raphael), mehr symbolisch bezeichnet als veranschaulicht erscheint. Die Madonna endlich, obwohl den Engeln am nächsten verwandt und in den Gesichtszügen ähnlich, tritt ihnen doch erkennbar gegenüber nicht nur durch ihre weibliche Körperbildung, sondern auch durch einen Zug demüthiger Bescheidenheit, der in den Engelsköpfen fehlt. — Genug, ich meine, dem Mönch von Fiesole, eben weil er ein rechter und echter Mönch war, ist es gelungen, den einen der christlichen Idealbegriffe in vollkommenster adäquater Erscheinung zur An-

schauung zu bringen, zum Idealbegriffe des Engels das Idealbild zu finden. Eben damit aber hat er den ersten Schritt gethan zu einer Entwickelung und Ausbildung der Form in rein künstlerischem, weil eben idealistischem Sinne. —

Von Masaccio (1401—1428), dem Jüngling mit der Schöpferkraft und Ausbildung des Mannes, der mit 25 Jahren bereits ein großer Meister war, dem jugendlichen Propheten, der weckend und mahnend auf das hohe, in Michel Angelo verkörperte Ziel der florentiner Schule hinwies, wissen wir nur so viel, daß er anfänglich geringen Anklang, wenigstens keinen würdigen Nachfolger fand. Einsam, unverstanden von seinen Zeit- und Kunstgenossen, von glühendem Eifer für seinen Beruf und brennendem Thatendurst beseelt, scheint er in rast- und rücksichtsloser Anstrengung vor der Zeit sich aufgerieben zu haben. Es ist das gewöhnliche Schicksal der Bahnbrecher und Wegweiser, das ihn traf; und ein Bahnbrecher war er in noch höherem Grade als Fra Angelico. Von des letzteren Sinn und Streben, von seinem Schönheitsideal fanden sich die Keime schon im Mittelalter; auf sein Auftreten und seine Erfolge waren die Gemüther durch die Schule von Siena (Duccio di Buoninsegna) vorbereitet. Von dem dagegen, was Masaccio wollte, von Größe des Styls, zeigt sich — trotz der hoch ragenden gothischen Dome, trotz der großen Intentionen und Conceptionen ihrer Baumeister, — in den Malern und Bildhauern der gothischen Periode noch keine Spur. Mochte auch ein Genius wie Giotto eine Ahnung von Größe des Styls im Herzen tragen, wie einige seiner Figuren andeuten, so fehlte doch seinen Formen die Plasticität, seinen Charakteren die Selbständigkeit und Freiheit, ohne welche die Größe der Gestaltung unerreichbar ist. Was Masaccio erstrebte und leistete, frappirte daher wohl seine Zeitgenossen, aber sie verstanden es nicht; — verstanden ward es erst von Luca Signorelli, Lionardo da Vinci, Raphael, aus- und durchgeführt erst von Michel Angelo. J. Burckhardt, der durch das feinste Urtheil und das tiefste Verständniß ausgezeichnete Kenner der Renaissance, spricht in andern Worten ungefähr dasselbe aus, was ich meine, wenn er von Masaccio's Fresken (in der Capelle Brancacci der Kirche del Carmine zu Florenz) rühmt: „Auch in seinen übrigen Bildern (nicht nur in der Taufe Petri und der Vertreibung aus dem Paradiese) strömt eine bisher ungeahnte Fülle der freiesten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Diese Charaktere,

Gruppen und Scenen trennt und verbindet er nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen binnen einer naturwahren Räumlichkeit. Und über den großen malerischen Sieg vergaß er das Höchste nicht: seine Hauptperson, der Apostel Petrus, ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet und auf eine Weise gestellt und bewegt, wie dies nur dem größten Historienmaler möglich war.“ — Ich habe diesen Worten nichts zuzusetzen noch abzudingen; ich führe sie an, um meine Anschauung auf eine Autorität ersten Ranges zu stützen. Denn da der Sinn für Größe des Styls — der durch kein Studium, keine Kennerschaft sich erwerben läßt, sondern mitgebracht werden muß — nur sehr selten sich findet, und daher in den meisten kunsthistorischen Darstellungen Masaccio's Größe nicht erkannt, geschweige denn gebührend gewürdigt erscheint, so fürchte ich, daß — gegenüber dem auch in das Kunstgebiet einbrechenden Realismus und Materialismus — meine Anschauung für die Illusion eines träumerischen Idealisten erachtet werden wird. —

Lionardo da Vinci.

Lionardo da Vinci (1452—1519) war es, der die Errungenschaften der verschiedenen italienischen Schulen des 15ten Jahrhunderts: die Naturtreue der Florentiner und ihre höhere Form der Charakteristik und Composition, die Weiche und seelenvolle Zartheit der umbrischen Schule, die Ausbildung der körperlichen Gestalt durch das Studium der Antike, durch kräftigere Modellirung und Entwickelung des Helldunkels seitens der oberitalienischen Meister, die größere Kraft und Tiefe des Colorits der Venetianer, — diese Ergebnisse der eifrigsten Forschung nach den Gesetzen und Formprincipien der Natur wie zerstreute Lichtstrahlen in Einem Brennpunkt sammelte und zur Begründug jenes neuen, rein künstlerischen Idealismus verwerthete, der die Basis der Blüthezeit der italienischen Malerei im 16ten Jahrhundert bildet. Er steht an der Spitze der fünf großen Meister, die das in so vielen Beziehungen große Zeitalter erzeugte, nicht der größte unter den großen, aber der erste, der den Gipfel erreichte und den übrigen zum Führer diente. Denn jene Zusammenfassung der zerstreuten Ergebnisse zur Einheit der Idee war die Bedingung, die zunächst erfüllt werden mußte, wenn das Ziel erreicht werden sollte.

Lionardo war zur Lösung dieser Aufgabe ganz besonders be-

fähigt. Mit einem tiefen, auf den Grund und Kern der Erscheinungen dringenden Geist und der vielseitigsten Productionskraft begabt, war er nicht nur Künstler, sondern auch streng wissenschaftlicher Forscher, — der (nach M. Jordan) auf seine physikalischen, mathematischen, mechanischen, hydrostatischen Untersuchungen ebenso viel, wenn nicht mehr Zeit verwendete als auf seine künstlerischen Arbeiten, — nicht nur bildender Künstler, sondern auch ausgezeichneter Musiker und Improvisator, nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer, Architekt und Ingenieur, als Künstler nur zu sehr grübelnder Denker, der, ehe er an die Arbeit ging, über die beste Art von Firniß oder eine bessere Grundirung wochenlang experimentiren konnte, um schließlich eine zu erfinden, die sein Werk frühzeitiger Zerstörung überlieferte. Unermüdlich mit der malerischen Technik, namentlich mit der Verfeinerung der Modellirung und des Helldunkels beschäftigt, in Betreff seiner eigenen Leistungen im höchsten Grade scrupulös, malte er Jahre lang an einem einzelnen Bilde, und ließ manche treffliche Arbeit unvollendet liegen, sey es aus Ueberdruß oder aus wechselndem Interesse, das ihn zu andern Dingen zog. Man sagt, daß er, um Physiognomik und die Ausdrucksformen der verschiedenen Affecte zu studiren, Bauern trunken gemacht, Verbrecher zur Gerichtsstätte begleitet, Menschen mit auffallenden oder besonders charakteristischen Gesichtszügen durch viele Straßen verfolgt, und zu Hause Zeichnungen von ihnen entworfen habe. Das Studium der Anatomie, der Perspective, der Natur des Lichts beschäftigte ihn sein Leben lang. Danach sollte man erwarten, den strengen Naturalismus, der in der Florentiner Schule wie in seinem Lehrer Andrea del Verrocchio vorwaltete, in ihm wieder zu finden. In der That war er strenger Naturalist; in der Correctheit seiner Zeichnung, in der naturgemäßen Haltung und Stellung seiner Figuren steht er gegen keinen seiner großen Nebenbuhler zurück. Aber diese Naturwahrheit war ihm nur Mittel zum prägnanteren Ausdruck der ideellen Wahrheit, von der er beseelt war, nur Mittel zur lebensvollen Darstellung des Schönheitsideals, das ihm vorschwebte, und an dessen Herausbildung er fortwährend arbeitete, ohne sich je Genüge zu thun.

Dieses rastlose, nie befriedigte Ringen um die höchsten Güter der Kunst und des ächten Künstlers ist ein charakteristischer Zug in Lionardo's Persönlichkeit, den man auch in seinen Werken wiederzuerkennen meint. Nicht als ob sie das Gepräge des Müh-

seligen, Studirten trügen; aber man merkt ihnen an, daß sie nicht bloß das Erzeugniß der frei waltenden Phantasie, die Gabe unmittelbarer Inspiration sind, sondern daß der sinnende Gedanke, die allseitige Erwägung und Ueberlegung, das Streben, das Höchste und Vollkommenste zu leisten, bei ihnen mitgewirkt hat. Und dieses Ringen und Sinnen galt, wie mich dünkt, nicht nur den einzelnen Figuren und deren Zusammenstellung, nicht nur dem einzelnen Werke, sondern reichte höher hinauf in das Gebiet der leitenden Ideen, der normativen ästhetischen Begriffe. Von einem Denker und Forscher wie Lionardo darf man wohl annehmen, daß er auch ästhetische Fragen im engern Sinne sich vorgelegt und erwogen habe; einem Beobachter von seiner Schärfe des Blicks wird der Unterschied des Schönheitsideals des Fra Angelico und der ihm verwandten umbrischen Meister von dem des Masaccio oder Mantegna und beider von der plastischen Formschönheit der Alten nicht entgangen seyn. Daß er, wie bemerkt, die technischen Errungenschaften seiner Vorgänger sich anzueignen, in Einklang zu bringen und weiter zu fördern wußte, ist unverkennbare und allgemein anerkannte Thatsache. Lag es da nicht in der Consequenz dieses Strebens, auch jene verschiedenen Ausdrucksformen des Schönheitsideals harmonisch auszugleichen und als Momente in eine höhere Einheit zusammenzufassen? — Mich dünkt, daß in der That Lionardo's Madonnen in Betreff der Form ebenso sehr an die seelenvolle Zartheit und jungfräuliche Holdseligkeit Fra Angelico's wie an die einfach würdevolle, nur in's Weibliche übersetzte Formgebung Masaccio's und die plastische Schönheit der antiken Bildwerke erinnern. Aber keines dieser Elemente waltet vor; jedes verschmilzt mit dem andern und verliert damit seine charakteristische Bestimmtheit: man kann Lionardo's Formgebung weder anmuthig und graziös im Sinne Tizian's oder Correggio's, noch großartig im Sinne Masaccio's oder Michel Angelo's, noch schön im antiken Sinne des Wortes nennen. Er suchte eben nach einer Vermittelung der Gegensätze; aber eben weil er nach ihr suchte, fand er sie nicht: keine seiner Madonnen hält den Vergleich mit Raphael's Sixtina aus.

Besser gelang es ihm m. E. mit dem verwandten Streben, in der Darstellung der Handlung das epische, lyrische und (im engern Sinne) dramatische Element harmonisch zu verschmelzen. Bekanntlich ist eine größere Anzahl von Werken Lionardo's durch

die Laune des Zufalls und die Ungunst der Verhältnisse verloren oder zu Grunde gegangen. Wir besitzen daher nur Ein Bild von ihm, das hier in Betracht kommt.*) Glücklicher Weise indeß ist es eines seiner ausgezeichnetsten Werke, vielleicht das Hauptwerk seines Lebens, jedenfalls ein Meisterwerk ersten Ranges, — die berühmte, bisher unübertroffene Darstellung des Abendmahls (im Refectorium des Klosters S. Maria delle grazie zu Mailand). Leider ist auch dieses Gemälde nur noch Ruine. (Schon nach 50 Jahren begann es abzublättern, weil es Lionardo statt al fresco in Oelfarben gemalt und vermuthlich auch die Wand vorher mit Oel getüncht hatte; es wurde dann später mehrmals restaurirt, d. h. fast in allen Theilen übermalt.) Aber obwohl Ruine, macht es im Ganzen doch noch einen so tiefen Eindruck und erregt die Phantasie in so hohem Grade, daß sie, wenn der Beschauer Lionardo bereits kennt, das Mangelhafte zu verbessern und die ursprüngliche Schönheit, wenn auch nur in den Grundzügen wieder herzustellen im Stande ist. Ich charakterisire es nach dem Eindruck, den es auf meine Phantasie gemacht hat. Danach ist es m. E. als ein Situationsbild zu bezeichnen: denn es schildert nicht eine Handlung im engern Sinne, sondern nur die Wirkungen, die ein gesprochenes Wort auf die Hörer desselben hervorbringt. Man muß das Wort kennen, um die Darstellung zu verstehen. Es will also nur an eine vergangene Begebenheit erinnern, indem es sie in künstlerischer Form reproducirt, in ähnlicher Art wie der epische Sänger in poetischer Erzählung die Thaten und Ereignisse einer großen Vorzeit dem Hörer in's Gedächtniß zurückruft. Das ist das epische, objective, auf die historische Wirklichkeit sich stützende Element, das zunächst an ihm hervortritt. Aber mit ihm einigt sich unmittelbar das in der Tiefe der Subjectivität wurzelnde lyrische Element, das in keiner künstlerischen noch dichterischen Darstellung ganz fehlen darf, hier aber ganz besonders betont und distinguirt erscheint. Nicht Handlungen

---

*) Das Reitergefecht, eine einzelne Gruppe aus dem berühmten Carton der Schlacht bei Anghiari, das uns in einem Kupferstich nach einer Rubens'schen Zeichnung erhalten ist, zeigt eine so gewaltsame Bewegtheit der Figuren, eine so unmäßige, an's Thierische streifende Kampfswuth im Ausdruck der Köpfe, daß ich meines Theils an der Treue und Genauigkeit der Copie zweifele: wahrscheinlich hat Rubens, wie beim Abendmahl, so auch hier das Original nur frei reproducirt oder unwillkürlich das Italienische Lionardo's in sein Niederländisch übersetzt.

sind es, zu denen das Wort Christi (von dem ihm unabwendbar bevorstehenden Verrath) die Apostel erregt, sondern Gefühle, zwar innige, tiefe, bis zum Affect sich steigernde, aber doch nur Gefühle hat es in ihnen erweckt. Insofern schlägt der lyrische Factor der Darstellung vor. Allein die Art und Weise, wie die Jünger ihre Gefühle äußern, ist nicht nur eine so mannichfaltige, so lebendig und ergreifend geschildert, sondern auch eine so energische, den Charakter und das innerste Wesen eines jeden kundgebende wie seine Haltung und Gebehrdung bestimmende, daß dadurch die Darstellung doch ein dramatisches Gepräge erhält. Hier, in dieser Klarheit, Schärfe und Tiefe der mannichfaltigsten Charakteristik, in dieser Verschmelzung formeller wie ideeller Gegensätze zu vollkommener künstlerischer Harmonie, in dieser Herrschaft des Einen Grundgedankens über die Vielheit der ihn repräsentirenden Figuren, ohne letzteren ihre Selbständigkeit und Individualität zu verkümmern, offenbart sich vorzugsweise die eigenthümliche Begabung Lionardo's, die Tiefe und Weite seiner Conceptionen, die Universalität seines Geistes. —

Am klarsten und überzeugendsten indeß bekundet sich diese Kraft der Zusammenfassung des Vielen, Entgegengesetzten zur Einheit in der Gestalt Christi, der Alles bedingenden und bestimmenden Centralfigur des Ganzen. Wie ihn die Jünger äußerlich in Gruppen von je dreien umgeben, so spiegelt sich sein inneres Wesen in ihnen wie das Licht in den gebrochenen Farbenstrahlen ab; jeder von ihnen (abgesehen von Judas Ischarioth, dem negativen Gegensatz zu allen) repräsentirt in seiner Individualität ein Element der Persönlichkeit Christi: in ihm gehen die Gegensätze, die an die Apostel harmonisch vertheilt sind, zu persönlicher Einheit zusammen. Aber über den in seinem Antlitz sich concentrirenden Gefühlen, der milden Trauer über den verlorenen Jünger, des Vertrauens und der Ergebenheit in den Willen Gottes, der Kraft des Handelns wie des Leidens zur Erfüllung seiner Aufgabe, der innigen Liebe, die ihn mit den die Menschheit repräsentirenden Aposteln einigt, schwebt der Nimbus einer göttlichen Hoheit, die ihn zugleich von den Jüngern scheidet und weit über sie erhebt. Neben diesem Lionardo'schen Christus kann m. E. nur der Christus in Raphael's Transfiguration und der auferstandene Christus auf Memmling's Gemälde der sieben Freuden Mariä (in München) in Betracht kommen. Aber der verklärte, über der Erde schwebende Christus Raphael's, obwohl von ebenso

hoher Schönheit wie Größe der Gestaltung, ist dem menschlichen Blicke zu weit entrückt; die göttliche Seite seines Wesens waltet zu sehr vor; auch wird der Eindruck geschwächt theils durch die neben ihm schwebenden Figuren Daniel's und Moses', deren Zusammenstellung mit ihm nicht unmittelbar einleuchtet, theils durch die stark hervortretende Gruppe der Jünger mit dem geisteskranken Knaben und dessen Begleitern. Und der stillen, tiefernsten, mahnenden und warnenden Christusgestalt Memmling's, obwohl vielleicht die gelungenste Veranschaulichung des Begriffs der Heiligkeit, mangelt es an Größe des Styls, ohne welches das Christusideal unerreichbar ist. Lionardo gebührt daher nach meinem Gefühl der Ruhm, das höchste Ideal der christlichen Weltanschauung, wenn auch nicht in vollkommener, doch in der am meisten befriedigenden Form zur Anschauung gebracht zu haben, — ein Ruhm, der ihm die Stelle an der Spitze der größten Meister der Malerei für alle Zeiten sichert. —

Die technischen, formellen und ideellen Elemente der Kunst: Zeichnung, Colorit, Helldunkel, — Anmuth, Schönheit, Größe der Gestaltung, — epische, lyrische, dramatische Vortragsweise, die Lionardo zur Einheit zusammenzufassen gesucht hatte, theilten sich bei seinen Nachfolgern wieder, aber so, daß sie doch ein Ganzes bildeten, indem die Einheit, in der sie bei Lionardo erscheinen, als Grundlage festgehalten ward, von der eines oder das andere derselben nur vorzugsweise sich abhob und hervortrat. —

Michelangelo Buonarroti.

Michel Angelo (1475—1564) war von Geburt wie von Charakteranlage eine aristokratische Natur, aber aristokratisch im edelsten Sinne des Worts. Das ist ein erster Grundzug seines Wesens.*) Frühzeitig bewährte sich dieser Charakterzug in der Ener-

*) Seine Familie war zwar (wie Graf Passerini nachgewiesen) kein Zweig des alten Geschlechts der Grafen von Canossa, wie sie selbst glaubte und Michel Angelo sich rühmte; wohl aber kann man sie adlig (im Sinne der englischen Gentry) nennen, da sie altehrwürdigen Ursprungs war und stets eines hohen Ansehns in Florenz genoß, obwohl sie zur Zeit von M. Angelo's Blüthe in Dürftigkeit gerathen war. Vgl. A. Gotti: Vita di Michelangiolo Buonarroti, narrata con l'ajuto di nuovi documenti. Firenze, 1875, Vol. I, pag. 4. Auf dieses Werk und auf die Schrift von G. Milanesi: Le lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici, Firenze, 1875, stützen sich die Züge aus Michel Angelo's Leben, deren ich im Folgenden Erwähnung thue.

gie, mit der er seinen Willen geltend machte und unbeirrt dem Drange seines Genius folgte. Schon als Knabe zeigte er die entschiedenste Neigung und Begabung für die Kunst; aber sein Vater, zur Zeit der Geburt M. Angelo's Podestà von Caprese und Chiusi im Casentimer Thale, fand es der Familie unwürdig, einen Künstler unter ihre Mitglieder zu zählen, und suchte unter Anwendung aller pädagogischen Mittel seine Neigung ihm auszutreiben. Es gelang ihm nicht; er mußte schließlich nachgeben, und brachte den dreizehnjährigen Knaben in die Lehre zu Domenico Ghirlandajo, dem damals berühmtesten Maler von Florenz. Auf dessen Empfehlung wurde er nach Jahresfrist in die von Lorenzo de' Medici gegründete Kunstschule aufgenommen (wo er unter Leitung des Bildhauers Bertoldo zu modelliren begann), und bald hatte er sich die Gunst dieses großen und edlen Mediceers in dem Grade erworben, daß er von ihm in sein Haus aufgenommen und wie ein Sohn gehalten ward. Hier verkehrte er mit den ausgezeichnetsten Schriftstellern des Jahrhunderts, einem Polizian, Pico von Mirandola, Marsilio Ficino und den übrigen Mitgliedern der Platonischen Akademie; Polizian insbesondere schloß den Jüngling in sein Herz.

Trotz dieses doppelten Schulunterrichts war M. Angelo Autodidaktos im vollen Sinne des Worts. Die ächt aristokratische Selbständigkeit, Kraft und Ursprünglichkeit seiner Natur ließ es kaum zu, daß er etwas von fremdher in sich aufnahm: das eifrigste Studium anderer Meister diente ihm nur, seine persönliche Eigenthümlichkeit höher zu entwickeln, und kaum dürfte selbst in seinen ersten Jugendarbeiten ein Element sich aufweisen lassen, das er einem Andern als sich selbst verdankte. — Von Natur fühlte er sich mehr zur Sculptur hingezogen und stellte diese Kunst auch in seinem ästhetischen Urtheil höher als die Malerei; wenigstens erklärte er ausdrücklich, „daß ihm die Malerei so viel besser erscheine, als sie sich zum Relief neige, das Relief dagegen um so schlechter, je mehr es sich der Malerei nähere, — und daß die Sculptur die Leuchte der Malerei sey und zwischen beiden ein Unterschied wie zwischen Sonne und Mond Statt finde," — ein Ausspruch, der für seine künstlerische Richtung höchst bezeichnend ist. Auch waren seine ersten Werke, Jugendwerke, aber von monumentaler Bedeutung, Bildhauerarbeiten. Dennoch überwand er diese Vorliebe, als Papst Julius II. trotz seiner Entschuldigung, daß er in der Behandlung der Farben zu wenig geübt sey, dar-

auf bestand, er solle die Decke der Sixtinischen Capelle (im Vatican) mit Fresken schmücken. Er malte, und gerade seine großen Wandgemälde sind nach dem Urtheil aller Kenner das Vorzüglichste, das er geschaffen, und übertreffen Alles, was er im Gebiete der Sculptur und der Architektur geleistet hat. Denn auch zum Architekten machte ihn seine großartige Willensenergie und die schöpferische Macht seines Geistes. Er übernahm schwierige Bauten, nicht nur von Kirchen und Palästen, sondern auch von Festungswerken und Kriegsmaschinen, als Zeit und Umstände ihn dazu drängten, und führte sie mit solcher Sicherheit und Geschicklichkeit aus, daß seine Zeitgenossen sich verwunderten, wie er doch zu solcher Meisterschaft gelangt seyn möge in einer Kunst, die er anscheinend nie studirt hatte.

Diese Willensenergie, diese Selbständigkeit und Ursprünglichkeit, die ihn befähigte, jede Kunst und jede Aufgabe mit jener künstlerischen Freiheit zu behandeln, welche das Privilegium des Genius ist, paarte sich in ihm mit einer gleich großen sittlichen Freiheit, mit einer gleich energischen Selbstbeherrschung, d. h. mit einem gleich strengen, unbeugsamen Sinn für Recht und Gesetz, für religiöse und sittliche Wahrheit. Das zeigt sein Benehmen in den Kämpfen und schwierigen Verhältnissen, in die ihn der Gang seines langen, ereignißreichen Lebens verstrickte. In den kirchlichen und politischen Bewegungen, welche Savonarola's vergeblicher Versuch, die Kirche zu reformiren und Religiosität und Sittlichkeit wieder herzustellen, angefacht hatte, neigte er, wie es scheint, zur Partei des Reformators; wenigstens zollte er ihm hohe Achtung (Milanesi, Lettere No. XLVI; Gotti, I, 22. 238.) Aber die Dankbarkeit fesselte ihn an das Haus der Mediceer. Kurz vor deren Sturze (in der zweiten Hälfte des Jahres 1494) verließ er plötzlich Florenz ohne äußern Anlaß, und begab sich nach Venedig und von da nach Bologna, — wahrscheinlich weil er diesen Sturz und die schweren Folgen desselben voraussah, und nicht in einen unlösbaren Conflict zwischen seinem Gewissen, das dem Reformator und der Volkspartei Recht gab, und seiner Verpflichtung gegen die Mediceer gerathen wollte. (So erlaube ich mir die seltsame Geschichte von dieser s. g. „Flucht", die man ihm zum Vorwurf gemacht, und von deren Motiven, bei Gotti I, 12, auszulegen). Nach Jahresfrist, während deren er seine ersten monumentalen Arbeiten (den einen Engel und — nach T. Bonora — auch die Statuen des h. Petronius und Proculus an der

Arca des h. Dominicus in Bologna) gefertigt hatte, kehrte er nach Florenz zurück. Hier arbeitete er jenen Cupido, ganz im Styl und Geist der Antike, den er einem Kunsthändler in Rom zum Verkauf schickte, und den letzterer an den Cardinal Raphael Riario, einen großen Verehrer und Kenner der Antike, für hohen Preis als Antike verhandelte. Die Sache kam zur Contestation zwischen M. Angelo und dem Cardinal; aber letzterer behielt nicht nur das Werk, sondern M. Angelo's Begabung, Geist und Charakter imponirten ihm dergestalt, daß er ihn nach Rom zu kommen einlud, um ihm Aufträge von größerer Bedeutung zu geben. M. Angelo folgte der Einladung, und blieb mehrere Jahre, weil er die ehrenvollste Aufnahme und ebenso ehrenvolle Beschäftigung fand, infolge deren ein zweiter Cupido, der berühmte jugendliche Bacchus und die noch berühmtere Gruppe der Pietà — die bei weitem vorzüglichste von den c. 300 Statuen in St. Peter — entstanden. 1501 kehrte er nach Florenz zurück.

Indeß schon 1505 rief ihn Papst Julius II. (der 1503 den päpstlichen Stuhl bestiegen) zum zweiten Mal nach Rom, und überhäufte ihn mit Arbeiten und Gunstbezeugungen. Aber auch diesem mächtigen, herrschsüchtigen, gewaltthätigen Gönner gegenüber wußte er sein Recht, seine Künstlerehre und Künstlerfreiheit mit solcher Energie zu wahren, daß er zwar in schweren Conflict mit ihm gerieth, aber als Sieger daraus hervorging. Denn als Julius II. ihn einst aus dem Palast hatte weisen lassen (weil er zu unnachgiebig auf seiner Forderung, ihm die versprochenen Mittel zur Fortsetzung der Arbeit an dem ihm übertragenen großen Grabmonument des Papstes zu gewähren, bestand), brach er sofort mit ihm, verkaufte seine Sachen an einen Juden und ging nach Florenz zurück. Erst nach längerem Verhandeln unter Vermittelung der Signoria von Florenz ließ er sich bewegen, auf des Papstes Befehl zu ihm nach Bologna zu kommen und sich ihm wieder zur Verfügung zu stellen (Gotti I, 43 f.). War es Julius II. gegenüber mehr die Besorgniß, in seinem Dienst Zeit und Arbeit umsonst zu verschwenden, und die Furcht vor dem gewaltthätigen Wesen des Papstes, die ihn zu jenen Schritten bewegte, (O. Springer: Michel Angelo in Rom 1508—1512. Leipzig, 1875, S. 30), so machte er Leo X. gegenüber um so entschiedener seine Künstlerwürde geltend, „überhäufte den Papst mit Vorwürfen, und verhandelte mit ihm auf dem Fuße gleichberechtigter Macht“ (Milanesi Lett. No. CCCLXXXIV, Springer S. 53.) —

In den letzten Kämpfen, welche Florenz (1627 f.) gegen die Mediceer um seine Freiheit kämpfte, trat er, trotz seiner aristokratischen Gesinnung und trotz der Verbindlichkeiten, die er den Mediceern schuldete, unverzüglich und unbedenklich auf die Seite des Volks, weil es unzweifelhaft die Seite des Rechts und der Loyalität war, übernahm während der Belagerung der Stadt die Anlage der Befestigungs- und Vertheidigungsbauten, opferte ihr nicht nur Zeit und Kraft, sondern auch den größten Theil seiner Ersparnisse, und wurde nach Eroberung der Stadt nur durch die Fürsprache Clemens VII. und durch seine künstlerische Größe vor der Rache der Mediceer geschützt.*)

Mit gleicher Strenge des Sinnes, mit gleicher Energie und Ausdauer betrieb er seine künstlerischen Arbeiten. Wie er die Marmorblöcke aus den Brüchen sich selber holte, wie er jede Feile, jeden Bohrer und jeden Meißel, den er brauchte, eigenhändig fertigte oder doch verbesserte, alle Malervorkehrungen selber herrichtete, die Farben sich selber rieb und selber anmischte, weil es ihm kein Anderer genau genug machte, so geschah es wohl, daß er im Eifer der Arbeit Tage lang nicht aus den Kleidern kam und kaum einige Stunden der Nacht sich Ruhe gönnte, um nachher, nachdem das Werk vollendet, ihm, unzufrieden mit sich selbst, den Rücken zu kehren. Seine Anforderungen an sich waren noch größer, als die er an Andere stellte, und in seinem Streben, das immer nur auf das Größte, Höchste, Schwerste gerichtet war, that er sich niemals genug.

Nach der technischen Seite hin erachtete er mit Recht für

---

*) Inmitten jener aufopfernden Thätigkeit für das Wohl seiner Vaterstadt verließ M. Angelo bekanntlich am 21. September 1527 plötzlich und heimlich die belagerte Stadt und begab sich nach Venedig, um von da nach Frankreich zu gehen. Man hat ihm diese „Flucht", die in der That diesen Namen verdient, wiederum zum bittern Vorwurf gemacht und ihr die schlimmsten Motive untergeschoben. Allein nach seiner eigenen Erklärung (Gotti I., 64 f., Milanesi, Lett. No. CDVI) scheint es eine Art von Entführung gewesen zu seyn, indem ein geheimer Agent von Malatesta Baglioni, dem Befehlshaber der florentiner Truppen, welcher damals schon Verrath sann und, von M. Angelo durchschaut, bei der Signoria angeklagt worden war, ihm mit Drohungen und Vorspiegelungen aller Art so lange zusetzte, bis es ihm glückte, den Verwirrten und Geängsteten aus der Stadt „herauszulocken". In Florenz scheint man auch bald erkannt zu haben, daß M. Angelo's Motiv nicht Mangel an Patriotismus, nicht bloß Furcht und Feigheit gewesen. Die Signoria sagte ihm Straflosigkeit zu, schickte ihm einen Geleitsbrief und setzte ihn nach seiner Rückkehr in sein früheres Amt wieder ein.

das Höchste der Kunst die Strenge und Gediegenheit der Zeichnung, weil von ihr der Ausdruck der Idee, die Gefühlsinnigkeit, die Action, die Charakteristik, kurz alles geistige Leben der Darstellung abhängt. Um sie bemühte er sich daher vorzugsweise. Nachdem er, wie man sagt, zwölf Jahre lang mit größtem Eifer Anatomie studirt hatte, besaß er eine solche Kenntniß des menschlichen Knochen- und Muskelsystems, eine solche Sicherheit und Leichtigkeit in der Zeichnung der schwierigsten Verkürzungen, daß man an seinen Figuren Anatomie studiren könnte. Er ist der größte, untadelhafteste Zeichner der neueren Kunst.

Nach der idealen Seite ist Michel Angelo vorzugsweise der Maler der christlichen Idee der Erhabenheit. Jene Willensenergie, jene Selbständigkeit und Freiheit, mit der er über alles Traditionelle, typisch Gewordene sich hinwegsetzte und eine eigene Welt nach eigenem Ideal sich zu schaffen suchte, sein eigener hoher Sinn, und vor Allem die Größe seines Styls und die Plasticität seiner Formgebung, auf die ich schon mehrmals hingewiesen habe, befähigten ihn in eminentem Maaß dazu, dieser Idee ihren adäquaten Ausdruck zu geben. Allerdings begann auf der schwindelnden Höhe, zu der er sich hinaufschwang, seine Herrschaft über sich selbst als Künstler wohl hier und da zu wanken; er vermochte nicht immer seiner hochstrebenden Gedanken, seiner mächtigen Gefühle und Affecte, seiner titanischen Kraft und Größe Herr zu bleiben. So geschah es, daß hier und da (insbesondere im Gebiet der Architektur) sein mächtiges Wollen in Willkür, sein großer Sinn in Eigensinn umschlug, und daß das Erhabene, Uebernatürliche, das er erstrebte, sich unter der Hand in's Maaßlose und Unnatürliche, das Großartige in's Groteske, das Gewaltige in's Gewaltsame sich verwandelte. Aber es ist ein Irrthum, wenn man gemeint hat, seine Darstellungsweise, der allerdings der Ausdruck der Liebe, der Milde und Sanfmuth, wie überhaupt der zarten, weichen, hingebenden Gefühle fast ganz fehlt, trete bereits aus dem Geiste und der Weltanschauung des Christenthums heraus; er sey der Erste, dessen Werke nicht mehr bloß der Form, sondern auch dem Geiste nach jene Rückkehr der christlichen Kunst auf den Standpunkt der antiken — von der der Renaissancestyl seinen Namen hat — bezeichnen; er sey jedenfalls der Erste unter den Künstlern, der jene Umwandlung der christlichen Weltanschauung angebahnt habe, welche im Verlauf des 17ten und 18ten Jahrhunderts sich vollzog, nach welcher Gott nicht mehr erhaben

über der Welt, sondern wie die Götter der Griechen und Römer nur innerhalb der Welt sein Wesen und seine Thätigkeit entwickele. Mit andern (Kugler's) Worten: Michel Angelo's Richtung sey nicht mehr die idealistische seiner großen Nebenbuhler, des Lionardo da Vinci und Raphael; seine Auffassung und Behandlung sey vielmehr insofern eine realistische, als seine Gestalten nichts von der christlichen Verklärung des Irdischen, von der idealen Schönheit der Seele und des Leibes zeigen; gleichwohl indeß seyen sie doch auch keine gewöhnlichen natürlichen Menschen, keine bloße Abbilder der gemeinen Wirklichkeit; sie erscheinen vielmehr durchweg wie Personificationen der urweltlichen, elementaren Natur- und Geisteskräfte, welche die Welt halten und bewegen, unberührt von menschlicher Schwäche und Gebrechlichkeit; insofern haben sie zwar ein idealistisches Gepräge, aber eben in dieser Idealität weisen sie nicht über sich selbst hinaus, auf ein höheres Daseyn hin, sondern bewegen sich ganz innerhalb der Welt; denn sie bedürfen keines Jenseits, weil sie in sich selbst ihr Genüge und Befriedigung finden. Eben darum aber seyen sie, wenn auch nicht der Form, doch dem Inhalt nach auf Eine Linie mit den Meisterwerken der griechischen Kunst gestellt. —

In der That, wenn man seine bekanntesten Sculpturwerke, die allegorischen Figuren der Nacht und des Tages, der Abend- und Morgenröthe (am Denkmal Giuliano's von Medici und Lorenzo's von Urbino in S. Lorenzo zu Florenz) — nackte Gestalten von gewaltigem Gliederbau und großartigem Rhythmus der Bewegung — den Moses (am Grabmal Julius II., das zur „Tragödie", zum „Fluch" seines Lebens ward), welcher zwar die vollendetste Verkörperung der Majestät des Gesetzes ist, aber das Gesetz nicht von Gott empfangen, sondern kraft eigener Machtvollkommenheit aufgestellt zu haben scheint, oder den Christus in S. Maria sopra Minerva, der, eine herculische Heldengestalt, nicht sowohl durch die Kraft des Geistes und der Liebe, als durch die Gewalt der Waffen die Welt überwunden und erlöst zu haben scheint, — wenn man insbesondere das jüngste Gericht, das berühmte Wandgemälde in der Sixtinischen Capelle des Vatican, betrachtet mit seinen vielen großleibigen Heiligen, die so wenig Heiligkeit und dafür so viel Muskelkraft zeigen, daß sie nicht zum seligen Ruhen in Gott, sondern zu Kampf und Streit in den Himmel gerufen zu seyn scheinen, mit seiner zwar großartigen,

aber heftig bewegten Christusgestalt, die nur Zorn und Verderben athmet, so daß selbst Maria zagend und zitternd sich in ihre Gewande hüllt und kaum aufzublicken wagt, mit seinen kämpfenden Teufeln und Verdammten, die mehr das wüthende Ringen feindseliger Gewalten mit einander, als den Vollzug einer göttlich verhängten Strafe zu versinnlichen scheinen, — wenn man auf diese und einige ihnen verwandte Darstellungen den Blick richtet, so scheint allerdings jenes Urtheil, das die Einen zum Lobe, die Andern zum Tadel umprägen, gerechtfertigt zu seyn.

Gleichwohl ist es, wenn nicht falsch, doch entschieden einseitig. Denn die so urtheilen, übersehen nicht nur, daß die angeführten Werke zu den späteren Arbeiten M. Angelo's gehören, die gerade nicht seine besten sind, sondern sie bemerken auch nicht, daß selbst auf diese Darstellungen ihr Urtheil nur zum Theil paßt. Jener Christus des Weltgerichts würde zwar wohl dem christlichen Gefühle mehr zusagen, wenn statt des Zorns der Schmerz aus ihm spräche, verdammen zu müssen und nicht retten zu können; aber auch so, wie er ist, in dieser Erhabenheit eines unwiderstehlichen vernichtenden Zornes, zeigt er keine Verwandtschaft mit dem antiken Ideal der Erhabenheit, das die Griechen im Olympischen Zeus des Phidias verkörpert fanden. Denn wie überall ist die Erhabenheit, die M. Angelo darstellt, nicht die thronende Majestät des Griechischen Gottes, der in unstörbarer Ruhe die Natur beherrscht, weil er im Grunde mit ihr und ihren Gesetzen Eins ist; überall ist es vielmehr die Macht und Erhabenheit des Geistes über die Natur, die Majestät dessen, der die Welt zum Schemel seiner Füße hat, der Gesetze bricht, weil sie nur seine Werkzeuge, seine Willensäußerung sind, der die Welt in Trümmer schlägt, um sie in neuer Gestalt wieder aufzubauen, — es ist die Erhabenheit des christlichen überweltlichen Gottes in seiner unendlichen Größe und Macht, die er mit keinem Andern theilt, weil er nur Er selbst allein ist. Diese Erhabenheit läßt sich nicht unter der Form majestätischer, sondern nur durch den Ausdruck einer mächtigen, aufstrebenden Bewegung, für die es keine Schranken und Hindernisse giebt, weil sie in's Unendliche, über alles Weltliche hinausragt, zur Anschauung bringen.

Darum pulsirt eine schwunghafte Bewegung als innerliche Bewegtheit selbst in denjenigen Gestalten M. Angelo's, die äußerlich in Ruhe und Unthätigkeit erscheinen. Wir finden sie nicht nur in den erwähnten allegorischen Figuren des Tags und der

Nacht, der Morgen- und Abenddämmerung, nicht nur in der Statue des Moses, der, wie es scheint, im Begriff ist, von seinem Sitz aufzuspringen, um das goldene Kalb zu zerstören und seine Anbeter zu züchtigen, — nicht nur in der ebenso berühmten Statue des David mit der zum Wurf bereiten Schleuder — ein Werk, das M. Angelo noch als junger Mann aus einem von Agostino die Guccio verhauenen Marmorblock herausarbeitete, — sondern auch in dem Hauptwerke seines Lebens, das allgemein für die vorzüglichste Arbeit von ihm gilt, in den großen Deckengemälden der Sixtinischen Capelle. Dieser Cyklus von Freskobildern, der nicht nur die Decke, sondern auch die Gewölbekappen der vier Ecken, die Stichkappen und die Bögen über den Fenstern umspannt — an dem er nur anfänglich mit Gehülfen, bald ganz allein und doch nicht länger als vom 10. Mai 1508 bis zum Jahre 1512 gearbeitet hat*) — bildet ein ideell zusammenhängendes Ganzes, das nicht nur in technischer Beziehung durch die gediegenste charaktervollste Zeichnung, durch großartige Schönheit der Composition und ein kräftiges entsprechendes Colorit sich auszeichnet, sondern mehr noch durch die Tiefe des geistigen Gehalts und die Mannichfaltigkeit von Formen und Figuren, in denen überall die Eine Idee der christlichen Erhabenheit verkörpert erscheint.

Wer M. Angelo kennen lernen will, muß diese Malereien studiren; darum sei es mir erlaubt, sie etwas genauer zu charakterisiren. Der Gegenstand derselben im Ganzen ist offenbar die Geschichte der Menschheit und insbesondere des Volkes Israel von der Erschaffung der Welt bis zum Auftreten der letzten Propheten, aber gefaßt als eine fortlaufende, nicht bloß in Worten, sondern mehr noch in Thaten sich aussprechende Prophezeihung auf den kommenden Messias. Die Decke selbst zeigt uns daher in dem mittleren flachen Theile ihres Spiegelgewölbes die Hauptscenen aus der Genesis: in vier größeren Gemälden die Schöpfung der Sonne und des Mondes, die Erschaffung Adams, den Sündenfall mit der Vertreibung aus dem Paradiese, und die Sündfluth; in fünf kleineren dazwischen gefügten die Scheidung des Lichts von der Finsterniß, die Gründung des festen Landes durch Trennung

*) Der Brief, in welchem er die Vollendung seiner Arbeit seinem Vater meldet, ist ohne Datum; Milanesi datirt ihn vom October 1509, was doch wohl als zu früh seyn dürfte. Ich bin daher der Meinung H. Grimm's gefolgt.

der Gewässer, die Erschaffung Eva's, das Opfer Kain's und Abel's und zum Schluß das Dankopfer der aus der Sündfluth geretteten Noachiden und Noah's Trunkenheit. In diesen Bildern, in denen fast überall die Gestalt Gott-Vaters bedeutsam hervortritt, erscheint die Erhabenheit in ihrer höchsten Potenz, in vollster Entfaltung ihres Wesens nach Form und Inhalt. Denn hier ist sie eben die künstlerische Form für den schöpferischen Geist Gottes, der über den Wassern schwebend, von himmlischen Heerschaaren (göttlichen Einzelkräften) getragen, mit mächtigem Flügelschlage daher rauscht; hier versinnlicht sie die Allmacht des Ewigen, die im Schaffen zugleich mit Weisheit scheidet und ordnet, aber auch die ethische Größe des liebenden Vaters, der mit mildem majestätischem Ernste in Ausdruck und Gebehrde die eben erschaffene, ihm anbetend zu Füßen sinkende Eva ermahnt, als wolle er den drohenden Sündenfall verhüten. In beiderlei Beziehung, in Darstellung schöpferischer Allmacht, wie in Versinnlichung der höchsten sittlichen Hoheit hat M. Angelo einen Adel und eine Einfachheit des Styls, eine Großheit und Majestät der Formgebung erreicht, daß man ihn dem Phidias vergleichen und als Schöpfer des christlichen Ideals Gottes des Vaters bezeichnen kann. Keiner der späteren Künstler wenigstens hat ihn darin erreicht, geschweige denn übertroffen; alle, selbst Raphael nicht ausgenommen, haben mehr oder minder von ihm geborgt. — Unterhalb dieser gleichsam absoluten Erhabenheit, eine Stufe tiefer, doch in innerer Beziehung zu ihr, stehen die Gestalten Adam's und Eva's, beide zwar nicht urweltliche, wohl aber urmenschliche Prototypen unseres Geschlechts, Abbilder der göttlichen Schöpferkraft im verjüngten Maaßstabe, beide von mächtigem Gliederbau, selbst Eva, zwar ohne Anmuth im engern Sinne, aber von einer edlen großartigen Schönheit, die, um erhaben zu bleiben, es verschmäht, anmuthig zu seyn. —

An diese Deckengemälde schließen sich zunächst die Malereien in den Gewölbekappen der vier Ecken an. Sie leiten in weiterer Entwickelung der Grundidee des Ganzen zu der Specialgeschichte des Volkes Israel hinüber, indem sie uns einzelne Thaten und Begebenheiten vorführen, welche das jüdische Volk durch göttliche Fürsorge aus Noth und Gefahr gerettet haben: das Wunder der ehernen Schlange, David's Sieg über Goliath, Judith nach der Ermordung des Holofernes, und das Gastmahl der Königin Esther mit der Bestrafung des Haman. In ihnen, wie bereits in der

Darstellung der Sündfluth, entfaltet sich ein großartiges dramatisches Pathos; es tritt eine neue Seite im Begriff der Erhabenheit hervor, das Erhabene im Thun und Leiden, die furchtbare Größe göttlichen Strafgerichts, die Hoheit der Gesinnung und die unwiderstehliche Macht der gottberufenen Helden eines von Gott geführten Volkes.

Aber auch diese Scenen bilden wiederum nur den Uebergangspunkt zu einer neuen Reihe von Darstellungen. In einer halb gegensätzlichen, halb ergänzenden Beziehung zu ihnen stehen die Gemälde in den Stichkappen des Gewölbes und den Bögen über den Fenstern. Sie zeigen uns die Vorfahren der Jungfrau Maria, den Stammbaum, dessen höchste und edelste Frucht der Erlöser war; sie weisen also schon bestimmter auf den ideellen Mittel- und Zielpunkt des Ganzen hin. Da von dem Leben, den Thaten und Schicksalen der hierher gehörigen Persönlichkeiten meist nichts bekannt ist, da sie jedenfalls nur wegen ihres Verhältnisses zu dem göttlichen Sprößling des Geschlechts und also nur als Familienglieder einen Platz im großen Ganzen einnehmen, so hat sie M. Angelo benutzt, um in ihnen die verschiedenen Seiten, Verhältnisse und Motive des Familienlebens zur Anschauung zu bringen. Demgemäß scheint es, als müsse hier nach der Seite der Form ein Riß sich zeigen und die Einheit des Ganzen aufheben, da das Familienleben nach der gewöhnlichen Auffassungsweise in keiner Beziehung zur Idee der Erhabenheit steht. Allein die großartige Einfachheit, die patriarchalische Würde und Hoheit, die aus diesen Scenen eines in Gott ruhenden Familienglückes spricht, machen die Darstellung doch wieder zur Offenbarung eines neuen Moments im Begriff der Erhabenheit, und zeigen uns, wie Alles in der Welt an ihr Theil hat, das auf göttlichem Grunde ruht und vom göttlichen Geiste durchdrungen ist. —

Eben darum aber wird, je enger und unmittelbarer die Beziehung des Menschen zur waltenden Macht und Weisheit Gottes ist, um so mehr der Ausdruck der Erhabenheit, deren das menschliche Wesen fähig ist, sich erhöhen und vertiefen. Auf der höchsten Stufe, die der Mensch zu erklimmen vermag und die ihn der göttlichen Erhabenheit am nächsten bringt, stehen daher die auserwählten Werkzeuge Gottes, denen Er seinen Geist einhaucht, auf daß sie der Welt seinen Rathschluß, seine Verwarnungen und Verheißungen, seinen Zorn und seine Gnade verkünden. Diese Stufe — in der sich die verschiedenen Seiten der Idee gleichsam

mit ihrem Grunde und Ausgangspunkte zusammenschließen — zeigt uns M. Angelo endlich in den hehren Gestalten der Propheten und Sibyllen, welche die Dreieckfelder des gewölbten Randes der Decke einnehmen. Nächst dem größeren Deckengemälde machen sie am meisten sich geltend; ja, sie sind der Dimension nach die größten Figuren von allen, weil sie die Hauptträger der Einen Grundidee sind. Jeremias, Ezechiel, Joel, Zacharias, Jesaias, Daniel, Jonas sind ja vorzugsweise diejenigen Propheten, die nicht müde wurden, das entartete Volk zu strafen und auf die Zukunft des Herrn hinzuweisen. Zwischen ihnen finden die (fünf) Sibyllen, die das Alterthum kennt, nur darum ihren Platz, weil sie nach der damaligen populär-kirchlichen Tradition, der M. Angelo folgte, von Gott berufen waren, wie die jüdischen Propheten dem Volke Israel, so ihrerseits den heidnischen Völkern den kommenden Heiland zu verkünden. Allerdings scheinen diese gewaltigen, heldenmäßigen, charaktervollen Gestalten mit den nervigen Armen, den mächtigen Nacken und den dräuenden Gesichtern, nicht sowohl über Gedanken die Welt zu belehren und zu warnen, als vielmehr über Thaten, über großen, welterschütternden Thaten zu brüten, und Mancher wird daher gerade das Prophetenmäßige, den Anhauch des göttlichen Athems, den Ausdruck der Begeisterung und religiösen Verklärung in ihnen vermissen. Allein auf den Standpunkt, auf den M. Angelo sich und den ganzen Cyklus seiner Darstellungen stellt, auf dem Standpunkt göttlicher Schöpfermacht und Thatkraft, erscheint die Lehre ohne Werth, die nicht zugleich eine That ist, die Thaten dagegen, die aus dem Geiste geboren sind, zugleich als die besten Lehrmeister der Welt. Und in Wahrheit waren ja die Offenbarungen, die der Gott Israels seinen Propheten mittheilte, keine neuen Ideen, keine Reflexionen und Lehrsysteme, sondern mächtige Impulse zur Umkehr, zu thatkräftiger Besserung des ganzen Lebens, und die Sibyllen, welche die Geburt des Heilands weissagten, verkündeten damit zugleich das Verderben des Heidenthums, den grauenvollen Untergang einer ganzen Welt der Bildung und Civilisation in sittlicher Fäulniß, in Sünde und Verbrechen, in Mord und Todtschlag.

Angesichts dieser Darstellungen und ihrer Motive wird man nicht mehr von einer zum Heidenthum neigenden Weltanschauung, vom Mangel an christlichem Gefühl und christlichem Glauben reden können. M. Angelo hielt ernst und streng am Christenthum

fest, aber er faßte es allerdings in einer Weise und von einer Seite, die dem bei weitem größten Theile der Gläubigen unzugänglich seyn dürfte. Ihm war das Christenthum die größte, gewaltigste, folgenreichste That, das Seiten- und Gegenstück der Weltschöpfung, die Grundlage zu einer neuen bessern Welt, in der alle Schwäche, Kleinlichkeit, Niedrigkeit verschwinden, nur Kraft und Größe walten und wirken sollte. Ihm ist die Wurzel des Bösen eine doppelte, einerseits der titanische Hochmuth, der dem Willen Gottes sich widersetzt und die Macht des Allmächtigen überwältigen oder doch übertrotzen will, andererseits die gemeine Schwäche, Unsicherheit und Kleinlichkeit des Willens, der aus Mangel an Energie die Bahn des Guten verläßt und statt zu Gott, dem Ideal geistiger Größe und Hoheit hinaufzustreben, den gemeinen sinnlichen Genüssen und den kleinen, durch Anmuth verlockenden Dingen der Welt nachtrachtet. Jener Hochmuth bedingte den Fall Lucifers, diese Schwäche den Fall des Menschen; jenen versinnlichte M. Angelo im Weltgerichte, diese in den Deckengemälden vom Sündenfall und der Trunkenheit Noah's. Demgemäß bedarf der Mensch, soll er von seinem Sturze sich wieder erheben, der Mittheilung neuer Willensenergie, neuer Heldenstärke, neuer Schwungkraft zum Hohen und Großen, die er nur von Gott erhalten kann, nachdem er in Reue und Buße sich zu Ihm zurückgewendet hat. Das Pathos des Ringens und Kämpfens der Menschheit, um zu der Staffel der Kraft und Größe, von der sie herabgesunken, wieder hinaufzugelangen — das in künstlerischer Beziehung mit dem Streben nach Größe des Styls, nach Erhabenheit der Conception, der Gestalt und Charakteristik in Eins zusammenfällt, — ist gewissermaßen die Seele aller Schöpfungen M. Angelo's. Daraus erklärt sich seine eigenthümliche Auffassung des Weltgerichts — des zweiten großen Frescos in der Sixtina (1534 von ihm begonnen), das man ebenfalls als einen Cyklus von Bildern bezeichnen kann, da es in verschiedene, relativ selbständige Gruppen zerfällt. Wie ihm das Christenthum ein beständiger Kampf gegen das Böse in jener doppelten Gestalt ist, so ist ihm Christus der Feldherr und Sieger, die Heiligen die Vorkämpfer in diesem Kriege, dessen letzte Phase, der letzte entscheidende Sieg Christi das Weltgericht ist. Daher ihre großen, muskelkräftigen Gestalten, ihre kriegerische Haltung, ihre drohenden Mienen und Gebehrden, — daher das furchtbare Ringen der Verdammten mit den Teufeln. Das Reich

Gottes ist die nach diesem letzten Siege aufgerichtete ewige, unwandelbare, unangefochtene Herrschaft Christi, ein Reich indeß, in welchem nur Helden, nur Geistes- und Willensheroen Aufnahme finden. — Diese Auffassung verleiht dem Weltgericht das Ansehn eines großartigen Dramas, dem man den Titel geben könnte: Das Weltgericht ist die Weltgeschichte. Ja man kann sagen: in den meisten Werken M. Angelo's weht ein dramatischer Geist, pulsirt ein mächtiges, dramatisches Pathos. Denn wie im Weltgericht das Kämpfen und Ringen und dessen Erfolg aus dem eigenen Geist und Charakter, dem eigensten Wollen und Streben der Kämpfenden entspringt, so beruht jene Bewegtheit fast aller seiner Figuren, von der ich oben sprach, nicht auf äußern Anlässen oder Einwirkungen, sondern auf tief innerlichen Motiven, auf Gefühlen, Affecten, Strebungen, die ihre Quelle in dem innersten Wesen der dargestellten Personen haben. M. Angelo ist m. E. unter den großen Meistern der neueren Kunst der Dramatiker par excellence: keinem Andern ist es in so hohem Maaße gelungen, die Handlung als Ausdruck und Ergebniß des eigenen Charakters der handelnden Personen aufzuzeigen, sie gleichsam aus ihnen selbst und ihren Verhältnissen abzuleiten; und nur durch solche Ableitung wird die dramatische Darstellung dramatisch im wahren Sinne des Worts. (Rubens' Gestalten zeigen zwar ebenfalls eine große — oft nur zu große — Bewegung und Bewegtheit, seine Kampfscenen insbesondere sind von höchster Lebendigkeit; aber die Bewegung erscheint bei ihm zu äußerlich, seine Schilderung der Charaktere geht nicht tief genug, um in ihnen selbst die Quelle der Handlung entdecken zu lassen.)*)

Diese Michelangeleske, im großen Styl concipirte Weltanschauung ließ sich allerdings nicht wohl in die Form der Schönheit gießen; mit einer Schönheit wenigstens, die zugleich Anmuth und Grazie in sich vereinigt, war sie unverträglich, und solche

---

*) Gegen die oben geschilderten Malereien der Sixtina, die großartigsten Schöpfungen M. Angelo's und vielleicht der ganzen neueren Kunst, kommen die beiden Fresken in der Capella Paolina des Vaticans, die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri, nicht in Betracht, ebenso wenig wie das Staffeleibild der h. Familie in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Mündler nennt jene mit Recht „unerfreulich, ja geradezu ungenießbar". Und die h. Familie, wenigstens die Hauptfigur der Madonna, steht merkwürdiger Weise gegen die plastischen Madonnengestalten M. Angelo's, z. B. der Pietà, weit zurück. —

Schönheit finden wir daher auch in M. Angelo's Gestalten ebenso wenig, wie die plastische Formschönheit der Antike. Seine Formgebung (abgesehen von der Großartigkeit der Gestaltung) hat überhaupt nichts Ideales; sie ist der Natur entlehnt oder angepaßt. Gleichwohl war er keineswegs Realist oder Naturalist im gewöhnlichen Sinne des Worts. Er verachtete vielmehr die gemeine Wirklichkeit, vernachlässigte nicht selten die natürliche Wahrscheinlichkeit, und versetzte seine Darstellung in eine ideale Sphäre, in welcher nicht mehr die das irdische Daseyn bindenden Gesetze und Verhältnisse, sondern die höheren, im Wesen des Geistes und seiner Freiheit wurzelnden Beziehungen herrschen und zur Verwirklichung gelangen. Seine Weltanschauung war im Grunde eine hoch idealistische und zwar eine christlich idealistische. Dafür zeugen nicht nur seine Hauptwerke, nicht nur der Umstand, daß er ein begeisterter Verehrer Plato's war, dessen Philosophie er wenigstens so weit kannte, um seinem künstlerischen Idealismus eine philosophische Grundlage zu geben (wie W. Lang: M. A. Buonarroti als Dichter, Stuttgart 1861, S. 14 f. 34 ff.) dargethan. Dafür zeugt auch einer jener charakteristischen Züge aus seinem Leben, der uns von der Tradition berichtet wird und der, wenn nicht historisch wahr, doch historisch erfunden ist. Die oft erwähnte berühmte Pietà hatte der Cardinal Giovanni dalla Grolaye di Villiers, Abt von S. Denis, (ursprünglich für die Kirche der h. Petronilla in Rom) bei ihm bestellt, und als M. Angelo ihm das fertige Werk vorzeigte, soll ein Abbé aus dem Gefolge des Cardinals ihn gefragt haben, wo er eine Mutter gefunden, die jünger als ihr Sohn gewesen. M. Angelo antwortete ohne Besinnen: „Im Paradiese", — und schlug damit nicht nur den unberufenen Kritiker auf den Mund, sondern gab zugleich in treffendster Weise zu erkennen, daß der wahre Künstler nicht die Natur zu copiren, sondern die ethischen Ideale der Menschheit abzubilden habe, und daß diese Ideale in den Grundideen des Christenthums ihre Quelle haben. Das Paradies, auf das er verwies, war ihm eben das christliche Idealreich, das er, allerdings in eigenthümlicher, aber dem Christenthum doch nicht widersprechender Weise auffaßte. Und wenn er in Betreff der Darstellung der Madonna auf dasselbe hinwies, so wollte er sagen, daß zu deren Idealgestalt der Ausdruck jungfräulicher Reinheit, Lauterkeit, Zartheit nothwendig gehöre, und daß sie daher nicht als Matrone oder gar als altes Weib, sondern stets nur als

Jungfrau dargestellt werden dürfe. (In diesem Sinne vertheidigte und erläuterte M. Angelo selbst seine Auffassung, die auch von andern Seiten angegriffen worden zu seyn scheint. Gotti I, 19 f.)

Aber auch verbürgte Thatsachen zeugen für seine ernste, innige Frömmigkeit im Verein mit seiner sittlichen Strenge und Energie. Als seine Brüder ihm von der schweren Erkrankung seines Vaters (im Jahr 1516) geschrieben hatten, antwortete er ihnen, daß er, wenn wirklich Gefahr drohe, ihn vor seinem Tode jedenfalls zu sehen suchen würde, selbst wenn er selbst mit ihm zusammen sterben müßte; da indeß der Arzt auf Genesung hoffe, so werde er zwar nicht nach Florenz kommen, bitte sie aber, wenn es dennoch zum Tode mit ihm gehen sollte, dafür zu sorgen, daß ihm nichts abgehe, was zum Heil seiner Seele oder zum Wohl seines Leibes gereichen könne, namentlich nicht die Sacramente der Kirche, noch was er außerdem wünschen möge (Gotti I, 107). In diesem wie in zahlreichen andern Briefen spricht sich eine rührende Liebe und Pietät für seinen Vater und eine aufopfernde Fürsorge für ihn und seine (wie es scheint, nicht eben wohlgerathenen) Brüder aus, denen er alle seine Ersparnisse hingab und selbst Noth litt, um sie zu fördern und zu heben, denen er aber auch zugleich ein ernster und strenger Sittenrichter war (Gotti I, 72 f., 83 f., 98, 209, 265).

Nach dem Tode des Antonio da Sangallo (1546) e[illegible]
ihn Papst Paul III. zum Baumeister der Peterskirche. M. [illegible]
weigerte sich, aber der Papst bestand darauf, daß er d[illegible]
übernehmen müsse. Da erklärte er sich zwar bereit da[illegible]
nur unter der Bedingung, „daß er dafür keinerlei Lohn a[illegible]
indem er die Leitung des Baues lediglich um der Ehre[illegible]
und des h. Petrus willen bis an sein Ende zu führen [illegible]

Zehn Jahre früher war er in Rom mit Vittoria [illegible]
— Italiens berühmtesten Dichterin damaliger Zeit — de[illegible]
liche Lieder eine ächt evangelische Zartheit, Innigkeit u[illegible]
heit des Glaubens athmen, und die nach dem Tode i[illegible]
mahls, Fernante d'Avalos, Marquis von Pescara, in [illegible]
rückgezogenheit ganz der Ausübung frommer Werke l[illegible]

---

*) Man glaubte, daß sie in Neapel (um 1536) durch den Span[illegible]
der in diplomatischen Aufträgen Carls V. mehrmals in Deutschlan[illegible]
gehalten hatte, zu den Ideen Luthers bekehrt worden sey. M. Ang[illegible]
wie H. Grimm mit Recht annimmt, nicht wohl vor 1536 ihre Be[illegible]
gemacht haben. (Vergl. Gotti I, 229 ff.)

bekannt geworden und hatte eine glühende Liebe für sie gefaßt, die er in zahlreichen Sonetten ausströmte. Es ist nicht wahrscheinlich, daß es die leibliche Schönheit der frommen, damals 46 Jahr alten Dichterin war, die dem Zweiundsechszigjährigen das Herz entzündete. Wir werden annehmen dürfen, daß vielmehr ihr Geist und Charakter, ihre ächte, innige Frömmigkeit, ihre Gemüthstiefe und Herzensgüte, kurz die Schönheit ihrer Seele ihn zu ihr zog und in jugendliche Begeisterung setzte. Das spricht er selbst aus in einem seiner schönsten Sonette, das an sie gerichtet ist und das ich zum Beweise hersetze (C. Guasti, Le Rime di M. A. etc., Firenze 1863, Son. No. LX, nach der Uebersetzung von S. Hasenclever):

Mit meiner Liebesgluth mag wohl im Bunde
Die Hoffnung, die nicht trügt, zum Himmel flammen.
Denn wollte jede Regung Gott verdammen,
Wozu erschuf er dann die Weltenrunde?

O kann ich lieben Dich aus besserm Grunde,
Als um dem güt'gen Schöpfer, dem entstammen
Die hohen Reize, die durch keusche Flammen
Mich läutern, Lob zu weih'n mit Herz und Munde!

Die Hoffnung hat nur jenes Herz betrogen,
…s sich verkauft der Schönheit eitlem Schimmer,
…r mit der Stunde abnimmt und verschwindet.
…ch hat ein keusches Herz sie nie belogen;
…an ob die Hülle wechselt, welkt doch nimmer
… Liebe, die schon hier den Himmel findet. —

… Zweifel war vornehmlich die gleiche Begeisterung für die … die gleich innige, rein evangelische Frömmigkeit das … Beide im Grunde ihrer Seele verknüpfte. Wie weit …'s Religiosität von dem herrsch- und genußsüchtigen, …papistischen Katholicismus, der die Kirche innerlich …hete, entfernt war, zeigt nicht nur seine hohe Achtung …arola's Bestrebungen, sondern mehr noch seine tiefe … für Dante, von der er schon als Jüngling durchdrungen … I, 236, 250 f. 255).

… auch seine zahlreichen Gedichte religiösen Inhalts ath…e Gesinnung und erscheinen nach Geist und Charakter …hen Liedern der Vittoria Colonna so nahe verwandt,

daß man sie mit einander verwechseln könnte. Ich glaube daher, meine Charakteristik des großen Meisters, dessen Geist und Charakter, dessen Gesinnung, Religion und Sittlichkeit das Gepräge derselben Größe tragen, die seinen Kunststyl und seine Kunstwerke kennzeichnet, nicht besser schließen zu können, als mit einigen seiner eigenen Gedichte. Sie legen beredtes Zeugniß ab von den Gefühlen und Gedanken, welche am Schluß seines Lebens seine Seele bewegten, wie von der jugendlichen Wärme, mit welcher sein Herz noch unter der Eisdecke des Greisenalters schlug.

[Guasti, Son. No. LXXII.]

Dich laß' an jenem Ort mich schauen! Dein Feuer
Verschlinge jeder Erdenliebe Flammen!
In Gluthen brenn' ich dann, die Dir entstammen,
So hell wie damals, als die Welt mir theuer.

Zerreiße Du des Irrthums dunkle Schleier,
Die Sünden, die das Herz zur Qual verdammen,
Vernichte sie, und laß entsteh'n zusammen
Vernunft und Kraft und Willen, mein Befreier!

Der Zeit hast Du die Seele übergeben,
Mit hartem Spruch hältst Du ein göttlich Wesen
Gefangen in des Leibes Kerkerwänden.
Nicht ich kann wandeln dieß mein sündig Leben;
Nichts ohne Dich ist gut in mir: erlösen
Kannst Du allein, nur Du mein Schicksal wenden.

[Guasti, No. LXV.]

Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
Im morschen Kahn zum Hafen schon gekommen,
Wo von den bösen Thaten und den frommen
Uns Allen obliegt, Rechenschaft zu geben.

Und wohl erkenn' ich nun, mein innig Streben,
Das für die Kunst abgöttisch heiß entglommen,
Hat oft des Irrthums Bürden aufgenommen,
Und thöricht ist der Menschen Thun und Werben.

Was kann der eitlen Liebe Reiz noch bieten,
Nun, da sich mir zwiefacher Tod bereitet!
Der ein' ist fest, der andre droht, und Frieden

Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns empor zu heben.

Michel Angelo starb am 18. Februar 1564 zu Rom. Zahlreiche Aufforderungen, nach Florenz zurückzukehren, hatte er beharrlich abgelehnt. Jedoch hatte er vor seinem Tode den Wunsch geäußert, daß seine Gebeine nach Florenz geschafft würden. Hier wurden sie von den florentiner Künstlern und unter Begleitung der gesammten Bürgerschaft nach der Kirche St. Croce gebracht und neben dem Altar der Cavalcanti beigesetzt. —

Tizian.

Die Farbe entsteht durch die Reflexion des Lichts, dessen verschiedenfarbige Strahlen die Gegenstände je nach ihrer Beschaffenheit ganz oder theilweise absorbiren, resp. zurückwerfen. Sie ist daher ebenso sehr von der Natur des Lichts wie von dem Bau und dem Zustande unseres Sehorgans wie von der stofflichen Natur der Dinge abhängig. Was wir von letzteren sehen, ist nur ihre Farbe; Form und Gestalt percipiren wir nicht mittelst des Auges (der Reizung des Sehnerven), sondern mittelst Unterscheiduug der verschiedenen Farben, resp. der Licht- und Schattentöne von einander. Durch den Gesichtssinn erhalten wir daher nur Kunde von der stofflichen Oberfläche und der äußerlichen Façon der Dinge; wir erfahren nicht einmal, ob die stoffliche Oberfläche in der natürlichen Substanz des Gegenstandes oder nur in einem aufgetragenen Färbestoff besteht, ob die Façon desselben seine eigene oder nur künstlich hergestellt ist. Dieser Natur der Farbe entspricht ihre Wirkung auf uns. Wie sie nur das Oberflächlichste, Aeußerlichste an den Dingen uns zeigt, so berührt sie auch vorzugsweise die dem Aeußerlichen, Stofflichen, Sinnlichen zugewandte Seite unseres Geistes: sie reizt und erregt mehr als jede andere Sinnesperception unsere Sinnlichkeit, unsere sinnlichen Empfindungen, Gelüste, Begierden. Die farblose Gestalt einer Erz- oder Marmorstatue wirkt nur auf eine bereits gebildete Phantasie; sey sie noch so verführerisch schön, sie wird auf die meisten Menschen keinen Eindruck machen. Kindern und Bauern gefallen nur Bilder und Gegenstände mit hellen und bunten Farben; die bloße Form läßt sie meist gleichgültig, und noch weniger kommt es ihnen auf seelischen Ausdruck, Geist und Charakter des Abgebildeten an. — Da wo das Colorit unter den

technischen Elementen der Malerei als das bevorzugte, besonders betonte und ausgebildete Grund-Element erscheint, werden wir daher von vornherein ein gewisses Vorwalten des sinnlichen Factors der Kunst, in Betreff der Auffassung wie der Darstellung, erwarten dürfen.

In der venetianischen Schule des 16ten Jahrhunderts ist bekanntlich das Colorit das so entschieden hervorstechende, so vorzugsweise und so hoch entwickelte Element, daß man es als Standpunkt und Princip der ganzen Schule betrachten kann. Alle ihre großen Meister zeichnen sich durch ihr mehr oder minder vollendetes Colorit aus. Darin äußert sich das Geheimniß ihrer Technik, die specifische Begabung ihres Künstlerauges, der Vorzug ihrer von ihm geleiteten Darstellungsweise. Im Glanz und Schimmer, in der Klarheit, Frische und Kraft, und vor Allem im Hauptpunkte, der Harmonie der Farben, stehen sie unübertroffen da; hier sind sie Idealisten vom reinsten Wasser. Daneben aber zeigt sich durchschnittlich eine gewisse Aeußerlichkeit und Oberflächlichkeit der Auffassung, ein Mangel an Tiefe des Gemüths wie an Höhe des Gedankens. Der Ernst, den die Schule noch während des 15ten Jahrhunderts bekundet, weicht mehr und mehr einer ständigen Lust an Glanz und Pracht, Fülle und Reichthum der Erscheinung, einer Vorliebe für die Ausstattung der dargestellten Scene mit allen Gütern, die das irdische Daseyn bietet, mit allen Reizen, die es schmücken. Diese Auffassung kleidet sich formell in eine hinreißende Anmuth und einen hohen Adel der Gestaltung, und erhebt sich damit in die Sphäre des Ideals. Aber diese Idealisirung trifft doch nur die sinnliche natürliche Seite des menschlichen Wesens und Lebens; die innere, geistige, ethische Seite weicht wenigstens meist in den Hintergrund zurück. Den Venetianern liegt der Forschungs- und Erkenntnißtrieb Lionardo's ebenso fern wie M. Angelo's Tiefe des Gedankens und Macht des Willens. Sie suchen nicht in den Grund und Kern der Dinge einzudringen, und von ihm aus sie zur Idealität zu erheben. Sie zeigen wenig Sinn für jenen Aufschwung des Geistes, der ihn über das Irdische hinausträgt, noch weniger für die tiefe Unbefriedigtheit an allem Endlichem und Vergänglichen, welche die nach Vollendung strebende Seele im Hinblick auf den Erfolg ihrer Bemühungen ergreift, am wenigsten für die klärende und verklärende Kraft, die im Schmerz und Leiden, in der Unterwerfung und Ergebung liegt. Ihre Form und Fassung des Ideals hat daher eine ge-

wisse Verwandtschaft mit der Idealität, welche der antiken Kunst ihr eigenthümliches Gepräge giebt, und manche ihrer Werke treten dem Geiste und Charakter derselben so nahe, daß man ihnen gegenüber allenfalls von „Renaissance" sprechen kann, wenn auch immer nur in einem Sinne, der alle bloße Nachbildung, Wiederholung, Reproduction ausschließt. Und ist andererseits das Epos die Poesie der Vergangenheit, der poetischen Erzählung von alten Zeiten und halbvergessenen Thaten und Begebenheiten, liegt es also im Wesen der epischen Dichtung, ihre Helden und deren Leben im Lichte der verschönernden und erhebenden Erinnerung zu zeigen, ihre Thaten mehr von außen als von innen zu motiviren und sie daher mehr wie Begebenheiten und Ereignisse als wie Handlungen im engern Sinne darzustellen, die Helden selbst mehr von Seiten ihrer hervorragenden leiblichen Kraft und Schönheit, ihrer unerschütterlichen Tapferkeit, Gewandtheit und Besonnenheit in Noth und Gefahr, ihrer unverwüstlichen Lebenskraft und Lebensfrische, ihrer jugendlichen heftigen Gefühle, Begierden und Affecte, der Fülle und des Reichthums an Gütern, deren sie sich erfreuen, als von Seiten ihrer inneren Vorzüge des Geistes und Charakters zu idealisiren, — so geht ein epischer Zug durch die venetianische Schule und ihre Werke, — ein Zug, der sie wiederum dem Geiste und Sinne der antiken Bildkunst näher rückt.

Nichtsdestoweniger huldigen die dominirenden Meister doch keineswegs der antiken Lebens- und Weltanschauung; man kann sie nicht beschuldigen oder beloben, daß sie vom Christenthum und dem christlichen Ideal abgefallen seyen. Sie fassen es nur einseitig auf von seiner der Weltlichkeit, der äußern sinnlichen Erscheinung zugekehrten Seite: ihr Ideal ist gleichsam jene Neuschöpfung der Dinge, welche das Christenthum an das Ende der Welt und der Weltgeschichte stellt. Nur fassen sie dieselbe nicht als bloß ideelle, nur den Geist und das Wesen betreffende Verklärung, sondern zugleich als eine Verklärung der Natur und der äußern Erscheinung, zu der nicht nur die Form, sondern auch die Farbe gehört. Die Venetianer malen daher auch noch fortwährend Heiligenbilder, und suchen ihnen den Stempel ihres Ideals aufzudrücken. Und demgemäß sind es meist einfache Existenz- oder Situationsbilder, heilige Familien, Anbetungen der Könige, Darstellungen im Tempel, Hochzeiten zu Kana 2c., oder Präsentationsbilder, in denen der Madonna etwelche Heilige sich selbst oder den von ihnen empfohlenen Donator des Werks, auch wohl einen Do-

gen und seine Familie oder einen sonst hochgestellten Mann vorstellen. Lieber indeß als Heiligenbilder im engern Sinne malen sie Scenen aus dem alten Testament in seinem einfach menschlichen und historischen Inhalt; solche Darstellungen gelingen ihnen auch meist besser. Und am liebsten halten sie sich an weltliche Stoffe, an das Porträt, an Scenen aus dem venetianischen Staats- und Volksleben, an die Mythologie und Poesie der Alten. Hier feiert ihre Kunst die höchsten Triumphe.

Mit dieser Charakteristik der venetianischen Schule des 16ten Jahrhunderts habe ich zugleich die Haupt- und Grundzüge im künstlerischen Charakter Tizian's angedeutet. Er (Tiziano Vecellio, aus Cadore in Friaul, geb. 1477, † 1576, Schüler des Giovanni Bellini) war bekanntlich das Haupt, der dominirende, den Charakter der Schule bestimmende Meister, der glänzende Mittelpunkt derselben, der alle ihre Eigenthümlichkeiten, Vorzüge wie Mängel in sich faßte, von dem sie wie Rhadien in die Peripherie ausstrahlten. Ein erster für seine Persönlichkeit charakteristischer Zug ist seine vertraute Freundschaft mit Ariost, dem bekannten Epiker, mit welchem er (wie er selbst in einem noch vorhandenen Briefe sagt) herrliche Tage am Hofe Alfonso's von Ferrara verlebte, — Tage fürstlicher Feste und Lustbarkeiten. Er war aber auch ebenso nahe befreundet mit dem geistreichen, hochgebildeten, aber charakterlosen, frivolen, genußsüchtigen Schöngeist und Dichterling Pietro Aretino, wie mit dem bekannten Bildhauer Jacopo Sansovino, der 1527 von Rom nach Venedig übersiedelte. Mit Beiden scheint er das herrliche Leben von Ferrara in Venedig soweit wie möglich fortgesetzt zu haben. Diese Jugendfreudigkeit, diese Frische und Genußfähigkeit, getragen von einer unverwüstlichen geistigen wie leiblichen Gesundheit, bewahrte er sich bis zu seinem Tode nach einem fast hundertjährigen Leben. Mit ihr verband sich, wie es scheint, eine große Liebenswürdigkeit, Anmuth und Gewandtheit im persönlichen Verkehr. Wie bei Alfonso von Ferrara, so stand er auch bei Kaiser Carl V. und Philipp II. von Spanien in hohem Ansehen nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch und Gesellschafter; Carl nahm ihn auf seinen Reisen als Begleiter mit; Beide überhäuften ihn mit Aufträgen, Ehren und Reichthümern. Jedenfalls also war er ein gewandter Höfling. Aber auch von den gemeinen Sterblichen, von seinen Mitbürgern und Mitarbeitern ward er gepriesen als „bellissimo parlatore“, d. h. nicht als großer Redner, sondern

als Meister unterhaltender Conversation, als anmuthiger, liebenswürdiger Gesellschafter. — Diese Züge zeigen an, daß Tizian nicht zu den groß angelegten Charakteren, weder des Geistes noch des Willens, gehörte. Er war eben ein ächter Venetianer, strebsam, thätig, geistreich, ein scharfer Beobachter und guter Menschenkenner, in Sitten und Manieren vornehm, für alle geistigen und leiblichen Genüsse ebenso empfänglich wie für wahre künstlersiche Anmuth und Eleganz, Pracht und Fülle des Daseyns, — also mit allen Vorzügen ausgestattet, die ihn zum Meister des Colorits par excellence machten. Größe des Gedankens, Kraft und Tiefe der Gefühle, Affecte und Leidenschaften, Willensenergie und Thatkraft, kurz Größe des Styls und dramatische Darstellung werden meist die Schönheit des Colorits beeinträchtigen; sie läßt sich schwer damit vereinigen, weil sie zu voller Wirksamkeit nicht nur Anmuth der Form, sondern auch Ruhe der Haltung und Gebehrdung fordert oder doch alle heftigen, raschen, rücksichtslosen Bewegungen ausschließt.

Tizian's Colorit, insbesondere seine unübertroffene Carnation loben, hieße nur wiederholen, was hundertfältig gesagt und gut gesagt ist. Vielleicht weil er ein so großer Meister des Colorits war, steht seine Zeichnung und seine meist der Natur entlehnte Composition, wenn auch eines großen Meisters keineswegs unwürdig, doch nicht auf der vollen Höhe der Kunst: vielleicht legte er überhaupt geringeres Gewicht auf sie; hier und da scheint er sie, um eine höhere Wirkung des Colorits zu erzielen, nicht zu ihrem Vortheil modificirt, die strenge Correctheit vernachlässigt zu haben. Aus demselben Grunde vielleicht ist seine Charakteristik, wenn auch wiederum eines großen Meisters nicht unwürdig, zwar treffend, lebensvoll, anziehend und anmuthend, aber ohne Tiefe und Schärfe, nicht nur in seinen historischen und Heiligen-Bildern, sondern auch in seinen Porträts. Dafür aber haben letztere einen eigenthümlichen Vorzug, der sie vor den meisten Bildnissen, auch der berühmtesten Meister des Fachs, auszeichnet, den die meisten s. g. Kunstkenner gar nicht bemerken, die wenigsten zu schätzen wissen werden, der aber doch ein Vorzug ist. Tizian macht seine Bildnisse nicht schöner als die lebendigen Originale, die er abbildet; er „embellirt“ nicht im gemeinen Sinne des Worts: auch seine bezaubernd anmuthigen Frauen-Porträts scheinen völlig naturgetreu zu seyn; wenigstens begegnen wir ähnlichen Köpfen und Gestalten bei Palma Vecchio, Paris Bordone und andern vene-

tianischen Meistern. Aber indem er nur die großen ursprünglichen, dominirenden Züge, die Haupt- und Grundzüge in dem darzustellenden Charakter heraushebt und mit lebensvoller Wahrheit wiedergiebt, alles Momentane wie alle Nebenzüge und kleinen Eigenthümlichkeiten wegläßt, erhebt er den individuellen Charakter zu einem Charaktertypus, und verleiht ihm eine höhere Bedeutung, eine gewisse Allgemeingültigkeit, die ihm ein dauerndes Interesse sichert, weil sie ihn über die vergängliche, an sich gleichgültige Individualität hinaushebt und zum Repräsentanten seiner Zeit und Nationalität macht. In der That geben sich diese Tizian'schen Venetianer, diese nobili und gentil donne, auf den ersten Blick als Venetianer zu erkennen, nicht nur durch ihre ächt aristokratische Miene, Haltung und Gebehrdung, sondern auch durch einen Zug von Würde und Respectabilität, der nicht aus persönlichem Selbstbewußtseyn, sondern aus dem Bewußtseyn von Venedigs Macht und Größe entspringt.

Diese Tizian'sche Behandlung des Porträts, obwohl schwerlich hervorgegangen aus dem Studium der Antike, — von dem Tizian's durch und durch malerischer Styl im Uebrigen keine Spuren zeigt, — erinnert doch entschieden an die antike (plastische) Art der Porträtbildung, die bekanntlich ebenfalls alle kleinliche Individualisirung ausschließt und nur die Haupt- und Grundformen des Charakters wiedergiebt. Man ersieht daraus, daß jener Zug der Verwandtschaft der venetianischen Schule mit dem Geist und Charakter der antiken Bildkunst bei Tizian tiefer wurzelte als bei den meisten seiner Zeitgenossen. Nur M. Angelo und Raphael behandeln das Portrait in ähnlicher Art, aber von jenem kennt man nur Porträt-Büsten, und dieser idealisirt zugleich die dargestellte Persönlichkeit, nicht in ihrer äußern Erscheinung, aber ihrem Geist und Charakter nach, vornehmlich in ethischer Beziehung. Von solcher Idealisirung, die Raphael — weil ihm die Personen so erschienen — unbewußt und unwillkürlich übte, ist Tizian weit entfernt. Im Gegentheil, wo er idealisirt, da zeigt sich wiederum jene Verwandtschaft mit der antiken Kunst und deren (plastischer) Idealistik, — da stellt er mehr die äußere natürliche Seite des menschlichen Wesens und Lebens auf eine, das irdische Maaß überschreitende Höhe, und erhebt die geistige ethische Seite nur so weit, als es die Harmonie zwischen Aeußerm und Innerm, zwischen Form und Inhalt fordert.

Mit dieser Hinneigung zur Antike geht die Verwandtschaft

seiner Auffassungs- und Darstellungsweise mit dem Geiste und der Vortragsform der epischen Poesie Hand in Hand. Auch Tizian ist Epiker, nur ebenso wenig wie seine Genossen und Schüler im Style Homer's, sondern im Geiste und Sinne seines Freundes Ariost, dem es nicht darum zu thun ist, durch Darstellung wahrhaft heroischer Thaten und historisch bedeutender Ereignisse die Seele zu erheben und zu erschüttern, sondern durch Schilderung von allerlei Abenteuern, seltsamen Situationen, ungewöhnlichen Geisteszuständen rc. zu erheitern und zu unterhalten. Auch von Tizian's Gemälden sind die besten einfache Existenz- oder Situationsbilder, zu denen auch jene Darstellungen gehören, die man als Präsentations- und Repräsentationsbilder bezeichnen kann. Er malt bereits gern s. g. sante conversazioni, welchen Namen die Italiener treffend jenen Gemälden gegeben haben, auf denen eine Anzahl von Heiligen nach beliebiger Auswahl neben einander gestellt erscheinen, ohne alle innere Beziehung zu einander, ohne etwas zu thun oder zu leiden, als seyen sie nur zusammengekommen, um sich mit einander zu unterhalten. Seine besten Madonnen und h. Familien sind jene oben charakterisirten Präsentationsbilder (z. B. das große Altarbild in St. Maria de' Frari in Venedig, die Madonna mit Johannes dem Täufer und andern Heiligen in Dresden), die durch den Ausdruck fürstlicher Würde und die vornehme Haltung der Madonna das Gepräge von Empfangs- und Repräsentationsbildern erhalten. Die Madonna empfängt die Hirten nach der Geburt des Kindes, sie empfängt die h. drei Könige, sie empfängt die verschiedenen Heiligen, die da kommen, um ihr zu huldigen oder den Stifter des Bildes ihr zu empfehlen. Selbst die berühmte Himmelfahrt der Maria, die allerdings alle Vorzüge des Tizian'schen Pinsels in sich vereinigt und insofern ihren hohen Ruhm vollkommen verdient, ist doch in gewissem Sinne ebenfalls ein Empfangsbild, nur daß hier die Madonna nicht empfängt, sondern von Gott Vater und den himmlischen Heerschaaren empfangen wird. Denn ihr Aufschweben erscheint mehr wie die Folge eines Rufs von oben, eines Hinaufgehobens- und Gezogenwerdens, als des eigenen Strebens und Aufschwungs, der himmlischen Erhebung und Verklärung ihres eigenen Wesens. — An seine besten Madonnenbilder schließt sich der berühmte Christus mit dem Zinsgroschen (in Dresden) unmittelbar an. In ihm erscheint der aristokratische Zug der venetianischen Schule, der Ausdruck des Noblen, Vorneh-

men, zu idealer Höhe gesteigert. Christus ist ein vornehmer Mann nicht nur von Geburt, in Miene, Haltung und Körperbildung bis auf die feingeformte Hand, sondern auch vornehm von Charakter und Gesinnung, durch und durch vornehm im vollsten Maaße; allein wenn nicht der wunderbar scharfe, Leib und Seele durchdringende Blick ihn über das Niveau der bloßen Vornehmheit hinaushöbe, würden wir doch nur einen hohen Aristokraten im Gespräch mit einem Plebejer vor uns zu haben glauben. Dieß Gemälde, das eines seiner frühesten Werke ist, bezeichnet am deutlichsten seine Auffassung des Christusideals wie den Höhepunkt seiner Darstellung desselben, über den er nie hinausgekommen ist, den er später kaum wieder erreicht hat. —

Wo Tizian die Gränze des Situationsbildes überschreitet, wo er Scenen aus der Bibel oder der neueren Heiligenlegende darstellt, gelingt ihm die Ausführung um so vollkommener, je einfacher die Motive, die Verhältnisse und Beziehungen sind, die den Gehalt der Scene bilden. Thaten und Handlungen zur Anschauung zu bringen liebt er weniger, und wo er daran geht, da erscheint die Handlung nicht sowohl als Handlung im engern dramatischen Sinne, sondern mehr als die lebensvolle Schilderung einer Begebenheit, die meisterhaft vorgetragene Erzählung eines äußern Vorgangs, dessen Zeuge er gewesen. (Ich erinnere an das Fresco der drei Wunder des h. Antonius in der Scuola del Santo zu Padua; ich erinnere insbesondere an das berühmte, 1867 leider zu Grunde gegangene Bild, das den Tod des Petrus Martyr darstellte, eine höchst lebendig geschilderte Mordscene, aber nur eine Mordscene: wir würden nicht auf den Gedanken kommen, daß der im Walde überfallene Unglückliche ein Heiliger seyn solle, wenn nicht ein Paar Engel mit der Märtyrerpalme zwischen den Bäumen herniederschwebten. Aehnliches läßt sich von der Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig sagen, und die bekannte Dornenkrönung im Louvre zeigt mehr den Ausbruch gewaltthätiger pöbelhafter Rohheit, die über ihr geduldiges Opfer — in ähnlicher Art wie der revolutionäre Pöbel von Paris über den ersten besten Aristokraten — herfällt, als ächt dramatisches Pathos).

Daß der Genius Tizian's, wie er in diesen Gemälden sich kundgiebt, nicht bloß von religiösen Stoffen, sondern vielleicht mehr noch von Gestalten und Scenen aus der antiken Mythologie sich angezogen fühlte, erscheint nur natürlich, und ebenso

natürlich, daß er gerade auf diesem Gebiete den höchsten Preis errang, die allgemeinste uneingeschränkte Anerkennung sich erwarb. Hier begünstigte ihn nicht nur seine eigene eminente Begabung in ihrer speciellen technischen wie geistigen Richtung, hier begünstigten ihn auch die äußern Verhältnisse und Umstände. Denn unter diesen Göttinnen und Heroinen, die vorzugsweise seinen Ruhm begründeten, begegnen wir nicht selten alten Bekannten, ich meine jenen hinreißend schönen Weibern, jenen s. g. belle di Tiziano, die ihm zu seinen Bildnissen saßen oder zu Modellen dienten. Wenig modificirt erscheinen sie hier als Flora, dort als Venus, als Diana, als Ariadne, als Nymphen oder Bacchantinnen. Sie reichen zwar nicht an die Venus von Melos hinan: dafür gebricht es ihrer Gestaltung an der Größe des Styls, welche jene über sterbliche Weiber hinaushebt und vor jedem begehrlichen Gedanken schützt; sie überragen aber weit die bekannte Mediceerin, diese olympische Hetäre mit ihrer kleinlichen Gefallsucht und erheuchelten Schamhaftigkeit. Sie sind im Gegentheil, weit entfernt von aller Coquetterie, frei von aller Lüsternheit und Begehrlichkeit wie von dem Streben, sie zu erregen; sie kümmern sich nicht darum, ob und von wem sie gesehen werden, — Abbilder ruhiger, reiner objectiver Schönheit, nur bestimmt, die objective, künstlerische Freude an der Schöhnheit auszudrücken und im Beschauer hervorzurufen. In diesem lautern Gefühl für die ästhetische Würde der Schönheit, die durch Reizmittel herabgewürdigt wird und an Wirkungskraft nur verliert, überragt Tizian weitaus die meisten seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Nur das ist offenbar ungehörig, daß er gelegentlich eine seiner „Schönen" auch wohl in eine büßende Magdalene umwandelt oder vielmehr umtauft. Das berühmte, in der That bewundernswürdige Gemälde (im Palast Pitti und im Museum von Neapel), dem er diesen Namen gegeben, „ein wundervolles Weib, dessen Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umfließen" (Burckhardt), zeigt von Reue und Bußfertigkeit oder auch nur von tiefem religiösen Gefühl kaum eine Spur. Eine büßende Magdalene ist sie jedenfalls nur zufällig, wider ihre eigene Natur. —

Schließen wir ab, so können wir sagen: die ästhetischen Elemente in Tizian's Malerei sind der Begriff der Annuth im engern Sinne, in welchem er von dem der Schönheit wie der Grazie noch zu unterscheiden ist, und der Begriff des epischen Styls in seinem Gegensatz zum dramatischen und lyrischen. —

Raphael.

Unsre Zeit, wie man auch sonst über sie denken möge, zeichnet sich jedenfalls durch große — meinetwegen großartige — Strebsamkeit und Beweglichkeit, aber auch durch ungeduldige Hast, durch übereiliges Drängen und daraus folgende Unbehaglichkeit und Unbefriedigtheit vor andern Zeitaltern aus. Vielleicht wird es daher manchem meiner Leser eine Erquickung gewähren, wenn ich nicht nur auf den ästhetischen Charakter und die Werke, sondern ausnahmsweise auch auf die Biographie des Künstlers näher eingehe, der seinerseits ausnahmsweise die uneingeschränkt allgemeine Liebe und Bewunderung aller Kunstfreunde gefunden, der nicht nur einen der höchsten Plätze in der Geschichte der Kunst einnimmt, sondern auch bei seinen Lebzeiten in äußerlicher Beziehung auf einer Höhe des Glanzes und des Ansehens stand, die nur äußerst wenige erreichen, und dessen Leben doch in tiefer Ruhe und Stille, in fast beständiger Arbeit und unausgesetztem Studium dahinfloß, und den Eindruck so völliger Befriedigung und so reiner Harmonie macht, daß ich den Verlauf desselben nur mit dem Flusse einer Mozartschen Harmonieenfolge vergleichen kann. Ja Raphael selbst scheint mir eine so nahe Verwandtschaft mit Mozart zu haben, daß es m. E. schon im psychologischen Interesse sich der Mühe lohnt, diese merkwürdige Geschwisterähnlichkeit der beiden großen Genien durch Hervorhebung einiger Hauptzüge näher darzulegen.*)

Ich meine, es giebt im ganzen weiten Gebiete der Geschichte der Künste nur Einen, dessen Schöpfungen sich Raphael'schen Gemälden zur Seite stellen lassen, und das ist kein Maler oder Bildner, sondern Mozart; und umgekehrt giebt es nur Einen, dessen Werke sich mit Mozart'scher Musik vergleichen lassen, und das ist kein Musiker, sondern Raphael. Was Beide, trotz des Unterschieds nicht nur ihrer Lebenszeit und Nationalität, sondern auch der beiden Künste, die sie betrieben, so eng verbindet und die so ähnliche Wirkung ihrer Werke vermittelt, ist vor Allem das zarteste, lauterste Schönheitsgefühl, der feinste Sinn für die Schön-

*) Ich habe diese Vergleichung bereits vor beinah 20 Jahren in einem Artikel des eingegangenen Journals „Morgenblatt für gebildete Leser“ (No. 11, März, 1857) ausgeführt. Ich wiederhole sie hier, weil ich glaube, daß sie zur Charakteristik von Raphael's Genius und zur Erklärung des Zaubers, den seine Werke ausüben, beitragen dürfte.

heit des Leibes und der Form, wie der Seele und des Inhalts; demnächst aber dies Zusammentreffen ihres Genius und seines Wirkens im letzten Ziele trotz der Verschiedenheit in der Art der Bethätigung, — ein Zusammentreffen, das sich darin äußert, daß Mozart die deutsche Tiefe des Gemüths, die deutsche Kraft und Innigkeit des Gefühls in die italienische Schönheit der Form goß, und daß Raphael umgekehrt die italienische Schönheit der Form mit deutscher Gemüthstiefe und Gefühlsinnigkeit erfüllte, — was freilich dem Deutschen nur weil er Musiker, dem Italiener nur weil er Maler war, so vollkommen gelingen konnte. Jedenfalls begegnen sich in diesen beiden Genien ersten Ranges die edelsten Gaben der beiden Nationen, die man vorzugsweise als die Kunstvölker der neueren Zeit bezeichnet.

Noch in einer andern Hinsicht treffen beide auf bedeutsame Weise zusammen. Raphael und Mozart erscheinen geschichtlich als die letzten Endpunkte und höchsten Spitzen einer langen, reichhaltigen Entwickelung ihrer Kunst, im Zeitalter der schönsten Blüthe derselben, umgeben von einer Anzahl älterer und jüngerer Genossen, die hoch genug stehen, um jeden Andern außer einen Raphael und Mozart zu verdunkeln. Unter den Genien der Kunst wie der Wissenschaft läßt sich hinsichtlich ihrer geschichtlichen Lebensstellung eine doppelte Klasse unterscheiden. Die einen sind jene Bahn brechenden Geister, welche mit höchster Energie des Willens und Kraft des Geistes in unermüdlicher Thätigkeit Hindernisse und Widerstände beseitigen, den Boden ebenen und ihn für die Aufnahme des neuen Samens zubereiten, oder mit genialem Instinct die Pfade aufspüren und die Ziele andeuten, denen die Kunst zu folgen hat, um zur höchsten Blüthe in der laufenden Periode ihrer Geschichte zu gelangen, — ich meine Geister wie Lessing und Winkelmann, wie Giotto, Masaccio und Lionardo da Vinci, wie Palestrina und Gluck. Die Andern sind die glücklichen Eroberer im Gebiete der Kunst, welche, getragen von den großen Impulsen, die von jenen ausgegangen, fortwandelnd auf den Bahnen, die von jenen eröffnet waren, mit der Leichtigkeit und Sprungkraft des Genies sich zum Gipfel hinaufschwingen und das Kleinod gewinnen, um das jene sich abmühten. Solcher Glücklichen gibt es immer nur wenige, ja im Grunde nur je Einen auf jedem Gebiete, Einen Raphael, Einen Mozart, wie nur Einen Gerhard von Rihle, Einen Shakspeare und Einen Göthe. Aber um sie herum schaaren sich eine An-

zahl von Kampfgenossen, die nach derselben Palme die Hand ausstrecken, und die, fast nicht minder des Preises würdig, den Wetteifer entflammen, die schlummernden Kräfte wecken und bis zum höchsten Grade anzuspannen zwingen. Waren die Bahn brechenden Vorgänger die Stützpunkte, so sind diese Mitstrebenden die Hebel des bevorzugten Genius, der auf die Spitze der Pyramide zu stehen kommen soll: ohne jene, aber auch ohne diese würde er die Höhe nicht erreicht haben. So gruppiren sich um Mozart Gluck und Haydn, um Raphael Lionardo da Vinci, M. Angelo und Tizian. Es ist charakteristisch für Beide, daß sie diese Hebel ihrer Erhebung als solche selbst anerkannten; wenigstens waren sie weit entfernt, sie nur als Nebenbuhler zu betrachten, sie zu fürchten, zu beneiden, herabzusetzen; im Gegentheil sie ehrten und bewunderten sie: Mozart lebte mit Haydn in inniger Freundschaft, und Raphael dankte Gott, zur Zeit Michel Angelo's — seines entschiedenen Gegners oder richtiger, Gegensatzes — geboren zu seyn. —

Beiden war nur eine kurze Lebensdauer beschieden und zwar fast dieselbe Zahl von Jahren: der Eine ward nicht ganz 36, der Andere 37 Jahr alt. Raphael's Geburtstag fällt bekanntlich auf den Charfreitag (26. März) 1583, sein Todestag auf den Charfreitag (6. April) 1620. Sein Geburtsort war das kleine, unbedeutende, nur durch ihn bekannt gewordene Städtchen Urbino, das, später zum Kirchenstaat geschlagen, damals die Hauptstadt eines selbständigen Fürstenthums war. Wie Mozart hatte er das Glück, daß sein Vater ein Meister derselbigen Kunst war, die sein Beruf und sein Ruhm werden sollte. Er hieß Giovanni Santi. Als Vater Raphael's war er längst bekannt, aber erst in neuerer Zeit ist dem Künstler Giovanni Santi einige Aufmerksamkeit geschenkt und dargethan worden, daß er zwar kein hervorragender, aber doch ein tüchtiger, liebenswürdiger Meister war, in Styl und Richtung der umbrischen Schule verwandt. (Raphael hieß also Raphael S a n t i, nicht Sanzio, eine durch fehlerhafte Rückübersetzung des lateinischen Sanctius in's Italienische entstandener Name). Wir wissen nichts weiter von ihm, als was seine ihm — nicht einmal mit Sicherheit — beigelegten Gemälde bekunden. Es ist daher leicht möglich, daß Raphael's Mutter, Magia Ciarla, ihren Gatten an Geist und Gemüth übertroffen habe; sie war wenigstens nach Vasari als eine ausgezeich-

nete Frau noch zur Zeit der Glanzperiode ihres Sohnes bekannt. Dasselbe scheint bei Mozart's Mutter der Fall gewesen zu seyn, und bestätigt den oft ausgesprochenen, auf die Beispiele der Frau Rath Goethe, der Frau Hauptmann Schiller, Madame Lätitia Buonaparte und anderer Mütter hervorragender Männer gestützten Satz, daß das Genie der Söhne von den Müttern stamme. Leider starb sie frühzeitig (1491), und der gute Giovanni Santi, wie so viele Männer, die in einer glücklichen Ehe gelebt, heirathete alsbald eine andere. Aber auch er starb bereits 1494, und Raphael war in seinem 11ten Jahre eine Waise. —

Ohne Zweifel war er bis dahin schon von seinem Vater zur Malerei angeleitet und einigermaßen unterrichtet worden. Seine Stiefmutter Bernardina Santi, geb. Parte, Tochter eines Goldschmieds, obwohl sonst, wie es scheint, keine liebenswürdige Frau, würde doch mit verständigem Urtheil für seine weitere Ausbildung gesorgt haben, wenn wir es ihrem Rathe oder Einflusse zuschreiben dürften, daß der junge Raphael in die Schule des Pietro Perugino kam. Nach neuerdings entdeckten Documenten kann er indeß nicht schon 1495, sondern erst zwischen dem Juni 1499 und dem Mai 1500 nach Perugia übergesiedelt seyn (Springer in Lützow's Kunstbl. 1873, Bd. VIII, S. 68). Und daher wird wohl der Eintritt in Perugino's Schule sein eigener Entschluß gewesen seyn (Wer von 1494—1500 sein Lehrmeister gewesen, wissen wir nicht). Jedenfalls war es eine glückliche Wahl. Denn gerade der Richtung, dem Geiste und Sinne Perugino's war der Genius und das Naturell Raphael's am nächsten verwandt; von ihm erhielt er daher sicherlich gerade diejenige Nahrung und Förderung, die sein Geist vorzugsweise bedurfte. Es ist wenigstens sehr die Frage, ob er in der Schule des weit größeren Lionardo da Vinci besser aufgehoben gewesen wäre, ob nicht das Gewicht dieses ihm ebenbürtigen, aber ganz anders gearteten Geistes den noch so jungen Genius mehr gedrückt und beirrt als gefördert haben würde. Erst nachdem er unter Perugino's Leitung so viel Selbständigkeit und Sicherheit gewonnen, daß er den Lehrer nicht nur in seinen Vorzügen übertraf, sondern auch seine Fehler und Schwächen zu verbessern wußte — wie das bekannte, nach einem Gemälde Perugino's entworfene schöne Bild, die Vermählung Joseph's und Maria's (lo sposalizio) vom Jahr 1504 beweist, — war er befähigt, an den Meisterwerken Lionardo's und der florentinischen Schule seinen Geist — der nicht die Selbständigkeit

und Selbstgenügsamkeit M. Angelo's, sondern im Gegentheil einen hohen Grad von Empfänglichkeit für äußere Eindrücke besaß, — auch nach andern Richtungen hin zu entwickeln, zu kräftigen, und dadurch die Einflüsse einer bestimmten Schulbildung so weit zu überwinden, daß er von jeder Art von Einseitigkeit bewahrt blieb.

Nach Passavant (Raphael v. Urbino und sein Vater Giov. Santi, Leipz. 1839) verließ er 1504 Perugia, arbeitete eine Zeit lang in Città di Castello, dann in Urbino, und begab sich in demselben Jahre nach Florenz. Nach neu aufgefundenen Documenten lebte Perugino von 1502 bis 1503 in Florenz mit Familie und Schülern, scheint also Florenz, wenigstens während dieser Zeit, als sein Domicil betrachtet zu haben (Springer). Es ist daher wahrscheinlich, daß Raphael schon 1502 mit ihm nach Florenz gekommen ist. Seine Bilder indeß bezeugen, daß er bis 1505 ganz als Schüler des Perugino in dessen Styl gearbeitet hat. Nach Vasari jedoch hat er sich zeitweise von seinem Meister getrennt und arbeitete einige Zeit (Winter 1502—3) in Siena bei Pinturicchio; auch war er noch vor der Entstehung des Sposalizio wahrscheinlich in Città di Castello, wo er für die Kirchen S. Agostino und S. Domenico Altartafeln malte. Aus dieser ersten Periode seiner künstlerischen Laufbahn zählt Passavant 26 Gemälde auf, darunter die Krönung Mariä (im Vatican), die Vasari an die Spitze seiner Werke stellt; das kleine, nur 7 Zoll breite und hohe, aber bereits die ganze Fülle seelenvoller Anmuth entfaltende Bildchen der 3 Grazien (nach einem antiken Bildwerk in Siena) und die unvollendet gebliebene Madonna del Baldachino in Florenz. Mit dem Ablauf des Winters 1504—5 veranlaßten ihn — nach der gangbaren Annahme — mehrere Bestellungen wieder nach Perugia zu gehen, — denn Raphael arbeitete anfänglich um das tägliche Brot, so gut wie Mozart, wie Dürer, Shakspeare, Beethoven, Schiller. Die Fresken in S. Severo zu Perugia, die Anbetung der Könige mit der Jahreszahl 1505 in der Pinakothek ebendaselbst, die erst neuerdings (1872) von E. Förster als eine Raphael'sche Composition nachgewiesen worden, die große, jetzt in Neapel befindliche Altartafel und eine andere für die Familie Ansidei, jetzt zu Blenheim in England, waren die Früchte dieser Arbeit. Aber bereits 1505 kehrte er nach Florenz zurück, beschäftigt mit der Vollendung mehrerer schon sehr bedeutender Werke, namentlich der Madonna im Grünen (Wien), mit der neuerdings als unächt bestrittenen Jah-

reszahl 1505, die (nach Springer) die ersten Spuren seiner florentiner Studien zeigt, der h. Familie mit der Fächerpalme und mehrerer Porträts, welche zeigen, mit wie raschen Schritten er an der Hand der florentiner Meister seine Bahn durchmaß. Anfänglich waren wohl seine Studien vorzugsweise auf Masaccio's und Lionardo's Werke gerichtet, man bemerkt auch hier und da Einflüsse dieser Meister in seinen florentiner Arbeiten. Mehr und mehr indeß bildete er sich offenbar nach dem ihm geistesverwandten und befreundeten Fra Bartolommeo, dem begeisterten Anhänger Savonarola's, der seinerseits unter dem Einfluß Lionardo's und M. Angelo's stand. In das Jahr 1506 fallen nach der gangbaren Zeitrechnung Reisen nach Urbino und Bologna. Nach Bologna ging er wahrscheinlich, um Francesco Francia kennen zu lernen, nach Urbino infolge einer Einladung des Herzogs Guidobaldo, an dessen Hofe er ohne Zweifel mit dem bekannten Gelehrten Pietro Bembo, dem geistvollen Grafen Baldassare Castiglione (dem Verfasser des seiner Zeit berühmten und viel gelesenen Buches il Cortegiano, Charakteristik eines Hofmanns höheren Styls) und anderen ausgezeichneten Männern bekannt wurde. Ward ihm dieß Glück zu Theil, so wird dieser Umstand bedeutend zur Ausbildung seines Geistes mitgewirkt haben. Dennoch zog es ihn, wie es scheint, immer wieder nach Florenz. (Daß er überhaupt erst 1506 nach Florenz gekommen, und 1507 bereits nach Rom übergesiedelt sey, ist eine grundlose Hypothese Grimm's, wie Springer a. a. O. dargethan.) Wahrscheinlich kehrte er noch 1506 nach Florenz zurück, und die große Anzahl bedeutender Werke, die er hier bis zum Jahre 1508 vollendete, und unter denen ich nur die h. Familie, die jetzt in München ist, die Madonna del Granduca in Florenz, die h. Katharina (im Besitz eines Mr. Beckford in Bath), die Madonna Lord Cowper's (zu Panshanger in England), die Madonna Tempi (in München), die berühmte Grablegung in Rom (1507), die vorzugsweise sein Studium Lionardo's und Fra Bartolommeo's bekundet, die Madonna della Colonna (in Berlin), die s. g. belle Jardinière und die Vierge au Diadème (beide in Paris) und die Madonna del Cardellino (mit dem Stieglitz, in Florenz) hervorhebe, beweist, daß er dießmal längere Zeit hinter einander in Florenz verweilt haben muß.

Vielleicht hätte er sich in der schönen Arno-Stadt, dem damaligen Hauptsitze italienischer Kunst und Bildung, fest angesiedelt, wäre nicht 1508, durch Vermittelung seines Verwandten,

des berühmten Baumeisters Bramante, die für einen so jungen Künstler höchst ehrenvolle Aufforderung Papst Julius II. an ihn ergangen, nach Rom zu kommen, um Zimmer des Vatican mit Fresken auszuschmücken. Raphael folgte diesem Rufe, der ihn in die Hauptstadt der damaligen civilisirten Welt führte und ihm ein weites Feld großartiger Thätigkeit eröffnete. An bestimmten technischen Kriterien hat man erkannt, daß der Madonna della Colonna und einigen andern Gemälden aus der letzten Zeit seines florentiner Aufenthalts die s. g. letzte Hand noch fehlt, und hat daraus geschlossen, daß die Aufforderung des Papstes besonders dringend gewesen seyn müsse. Gewiß ist, daß Raphael das Feld der Madonnenmalerei, das er bis dahin vorzugsweise angebaut hatte, für die nächste Zeit verließ, und seine ganze Thätigkeit auf die ihm von dem kunstsinnigen Papst gestellte großartige Aufgabe richtete.

Sollte der Vatican, der Sitz der römischen Hierarchie, von welchem der mächtigste, weil geistige Herrscher damals noch ungestört seine Bannstrahlen schleuderte, sollten insbesondere die Wohnzimmer, Empfangs- und Geschäftssäle dieses Herrschers mit Werken der Kunst geziert werden, so war es nicht nur der nächstliegende, angemessenste, sondern auch der fruchtbarste Gedanke, das Papstthum selbst in der Tiefe seiner ideellen Bedeutung, in den hervorragendsten Momenten seiner geschichtlichen Wirksamkeit und den Glanzpunkten seiner Macht und Größe zum Objekt der Darstellung zu wählen. Als ächter Künstler führte Raphael diesen Gedanken so aus, daß er seinen Gegenstand nicht nur zeigte, wie er war, sondern auch, wie er hätte seyn sollen, das Papstthum nicht nur geschichtlich verherrlichte, sondern künstlerisch verklärte. So entstanden jene großartigen Schöpfungen der s. g. Stanzen des Vatican, die noch immer die Bewunderung der Welt erregen. Nur die Bilder des ersten dieser Zimmer, das Raphael eigenhändig binnen 3 Jahren ausmalte, will ich hervorheben, um zu zeigen, theils wie er überhaupt seine Aufgabe faßte, theils wie er die einzelnen Gemälde, von denen jedes schon für sich ein großes figurenreiches Ganzes bildet, wiederum unter einander in Beziehung zu setzen und zu einem höheren Ganzen zusammenzufassen wußte.

Es ist die s. g. camera della segnatura (das Zimmer, in welchem der Papst seine Schreiben, Decrete, Bullen zu unterzeichnen pflegte). Hier schmückte er die gewölbte Decke mit den

allegorischen Gestalten der Theologie, der Philosophie, der Poesie und der Justitia (gewöhnlich, aber fälschlich die vier Facultäten genannt). Sie füllen die vier Abtheilungen des (Kreuz=) Gewölbes der Decke, und sind so gestellt, daß die Beziehung einer jeden zu der großen Darstellung auf der nächsten, ihre Gewölbe=Abtheilung tragenden Mauer klar hervortritt. Die Wand nämlich, über welcher die Gestalt der Theologie schwebt, trägt das große, unter dem Namen der Disputa bekannte Gemälde; die nächste zeigt uns die s. g. Schule von Athen, über ihr die Figur der Philosophie; die folgende jene Versammlung Apolls mit den Musen und der größten Dichter aller Zeiten, die man den Parnaß genannt hat, darüber die Gestalt der Poesie; die letzte endlich, eine der beiden Fensterwände, ist in zwei Hälften getheilt: auf der ersten empfängt Tribonian aus der Hand Kaiser Justinian's das Gesetzbuch des bürgerlichen Lebens (des corpus juris civilis), auf der zweiten übergiebt Papst Gregor IX. einem Delegirten des geistlichen Gerichts die Sammlung der päpstlichen Decretalien (des corpus juris canonici); über beiden Bildern am Gewölbe die Gestalt der Gerechtigkeit. Man sieht, die Wandgemälde drücken denselben Inhalt, den die Deckenbilder in allgemeiner, allegorischer Form darstellen, in einer Fülle concreter Gestalten aus. Alle aber verbindet wieder Ein großer Gedanke, der, wie das Licht im Farbenprisma, in jeder der vier Abtheilungen auf besondere Weise sich abspiegelt. Es war offenbar Raphael's Intention, das Papstthum hier seiner allgemeinen Idee nach nicht nur als Hort des christlichen Glaubens und der Kirche, sondern auch als Förderer der Philosophie und Wissenschaft, als Mäcen der Kunst wie als Reformator des Rechts und der Justizpflege darzustellen. Er will andeuten, daß ein rechter Papst, ein wahrer Beherrscher der Geister, wenn er seine Befehle unterzeichne, nicht nur den Glauben und die Kirche, sondern auch die Wissenschaft und die Kunst, und insbesondere die Gerechtigkeit, die Grundlage aller menschlichen Gemeinschaft, vor Augen haben, nicht bloß die Theologie, sondern auch die Philosophie, die Kunst und das bürgerliche Leben zu leiten wissen, kurz zugleich Theologe, Philosoph, Poet und Jurist seyn müsse. Darum zeigt er uns in der s. g. Disputa nicht eine „große, auf die Theologie bezügliche Begebenheit", — denn auf dem Bilde „begiebt" sich in Wahrheit nichts, — auch nicht eine Disputation der Kirchenväter und Kirchenlehrer über einen streitigen Punkt der Dogmatik — denn die dargestellten Personen

„disputiren" offenbar nicht, sondern sind in gegenseitiger Belehrung, in denkender Ueberlegung, Forschung und Betrachtung begriffen, — auch nicht eine plötzliche Oeffnung des Himmels und Offenbarung der himmlischen Herrlichkeit an die versammelten großen Kirchenväter und Theologen der Christenheit (Grimm) — denn die Wolkenschicht trennt beide Theile — sondern auf der untern Hälfte den Glauben, wie er auf Erden wandelt, ringend und strebend und nur „wie in einem Spiegel am dunklen Orte" die Geheimnisse der göttlichen Gnade (auf dem Bilde repräsentirt durch die Hinweisung auf das größte und wunderbarste der Eucharistie) erkennend, — in der obern Hälfte dagegen das Schauen der himmlischen Herrlichkeit, zu dem der Glaube sich verklären soll, wenn er trotz der Unbegreiflichkeit seines Inhalts getreulich ausharrt. — Darum zeigt er uns auf dem zweiten Gemälde wiederum nicht eine Begebenheit aus der Geschichte der Philosophie, auch nicht eine Schulversammlung Athenischer Philosophen, sondern seine Absicht ist, darauf hinzuweisen, wie durch den Schutz und die Förderung der Päpste Philosophie und Wissenschaft (auch der Mathematiker Euklides und Raphael selbst mit seinem Lehrer Perugino befinden sich unter den zahlreichen Figuren) zu neuem Leben erwacht sey, und wie sie insbesondere der alten klassischen Philosophie — die damals in Italien mit größter Begeisterung studirt ward, — gleichsam die Pforten eröffnet haben, durch welche die Schaar der Meister und Jünger wieder in's Leben eingetreten ist, und auf deren Schwelle die beiden größten Meister, Plato und Aristoteles, sich zeigen, um als die letzten, weil dem Range nach höchsten unter die bereits versammelte Menge sich zu mischen (daß nicht Aristoteles und Plato, sondern Paulus die Hauptperson seyn könnte, und das ganze Gemälde „Paulus in Athen", den griechischen Philosophen das Evangelium predigend, darstellen solle, ist ein willkürlicher Einfall Grimm's — Springer a. a. O.) In gleicher Tendenz will das dritte Gemälde andeuten, daß unter den päpstlichen Auspicien die Poesie zu neuer Blüthe gelangt, ein Dante, Petrarca, Ariost erstanden sey, Homer und Sophokles wieder geehrt und verstanden würden, und Apoll mit den Musen wieder Besitz vom Parnaß genommen habe (darum, meine ich, erscheint Apoll mit der modernen Viola, statt mit der antiken Kithara).*) Und endlich zeigt uns das vierte Bild deutlich an,

*) Auf einer Skizze, die den ersten Entwurf des Gemäldes darstellt und die Marc Anton gestochen, hat Apollo die Kithara im Arm.

daß Justinian zwar durch Sammlung der altrömischen (heidnischen) Gesetze den Grund zu einer bessern Rechtspflege gelegt, aber damit nur das halbe Werk gethan, welches Gregor IX. erst vollendet habe, indem er ihm die höhere Geltung des geistlichen (christlichen) Rechts gegenübergestellt.*)

Zu dieser Auslegung der vier großen Wandgemälde zwingen uns m. E. die Darstellungen in den übrigen Zimmern, welche augenfällig denselben Gedanken, die Verherrlichung des Papstthums in seiner geschichtlichen Wirksamkeit, in den mannichfaltigsten Wendungen zur Anschauung bringen. Die wunderbare Befreiung Petri's aus dem Gefängniß, der Sieg Constantin's über Maxentius mit Hülfe der Apostel Petrus und Paulus, die Vertreibung Attila's von den Mauern Roms durch Leo I., Carl's d. G. Krönung durch Leo III., die Schlacht gegen die Saracenen im Hafen von Ostia und Leo's IV. Sieg über sie, der große Burgbrand, der durch das Gebet desselben Papstes gestillt worden, das Wunder der blutenden Hostie auf der Messe von Bolsena, durch das Urban IV. einem zweifelnden deutschen Priester die Wahrheit des Dogmas von der Transsubstantiation bewies, — sprechen so deutlich aus, was Raphael beabsichtigte, und auch seine Schüler, welche selbständig (nach seinem Tode) die beiden Fresken im s. g. Constantins-Saale, die Taufe Constantin's und die (angebliche) Schenkung Roms an den Papst, componirten und ausführten, folgten offenbar demselben Gedanken, daß hinsichtlich der wenigen übrigen Gemälde kein Zweifel aufkommen kann. Denn auch die Vertreibung des von Antiochus IV. gesendeten Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem, bei der Papst Julius II. als Zuschauer figurirt, bezieht sich offenbar auf die Annahme, daß das Papstthum nur eine Fortsetzung des Hohenpriesterthums von Jerusalem sey.**)

An diese ebenso großartigen als großräumigen Schöpfungen

---

*) In der Lünette über dem Bilde die drei allegorischen Figuren der Prudentia, Temperantia und Fortitudo als integrirende Elemente der wahren Justitia.

**) Dieß Gemälde, so wie meist auch die übrigen Bilder desselben Zimmers (Stanza d'Eliodoro): die Befreiung Petri, Attila vor Leo I. und die Messe von Bolsena, sind großen Theils noch von Raphael selbst ausgeführt. — Die Päpste mit dem Namen Leo tragen die Züge Leo's X., Papst Urban IV. die Julius' II., ein Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit Raphael's gegen seine beiden Gönner.

— für deren größeren Theil Raphael allerdings nur die Entwürfe (Cartons) lieferte und die Ausführung seinen Schülern überließ, — reiht sich würdig an die ungemein reiche Ausschmükkung der s. g. Loggien (Gallerien um den Hofraum des Vatican), von denen Vasari, obwohl ein Schüler und Verehrer M. Angelo's, urtheilt, „man könne nichts Schöneres machen noch ersinnen“. Hier zeigt Raphael die Fülle und Macht seiner Erfindung in den mannichfaltigsten Arabesken, Blumengewinden, Fruchtschnüren, emblematischen Figuren aller Art, mit denen er die Pfeiler der Gallerie schmückte und die Hauptgemälde am Plafond, eine Reihenfolge historischer Darstellungen aus dem A. und N. Testament, — Raphael's Bibel genannt, — umgab.*) — Zu ihnen bildet gewissermaßen das Gegenstück der Cyklus von Gemälden aus der griechischen Mythe, mit denen er die Säulenhalle des Agostino Chigi (jetzt der Villa Farnese) zierte, die Darstellung des Triumphs der Galathea (Aphrodite?) und die Scenen aus der Geschichte Amor's und Psyche's (nach dem mythologischen Märchen des Apulejus), — jene eigenhändig, diese durch seine Schüler (ziemlich roh) ausgeführt. Neben diesen großen allbekannten Fresken — zu denen noch die wundervollen, eigenhändig ausgeführten Sibyllen (in St. Maria della pace zu Rom), Gott Vater und die Planeten (in Mosaik an der Kuppel von St. Maria del popolo), die Planetengötter auf Wagen mit ihren Thieren bespannt (nach seinen Entwürfen im Appartamento Borgia des Vatican) u. A. kommen — wurden außerdem die 7 ebenso großen Farben-Cartons (in London) zu den s. g. Tapeten (Teppichen, in Arras auf Bestellung des Papstes gewebt), viele Porträts und eine große Anzahl figurenreicher Staffeleibilder, von ihm entworfen und zum größeren Theile eigenhändig ausgeführt. Von den Staffeleibildern nenne ich nur die bedeutendsten: Spasimo di Sicilia (Kreuztragung, für das Kloster St. Maria del spasmo in Sicilien bestimmt, jetzt in Madrid), die allbekannte und allberühmte Sixtinische Madonna, deren ich oben bereits ausführlich gedacht habe, die Madonnen di Fuligno, del Pesce, della Tenda, della Sedia, de la maison d'Albe, die h. Cäcilia, und sein letztes großes Werk, die

*) Jene Decorationen sind ausgezeichnet schön, diese Bibelgemälde m. E. nur von den Schülern und zwar zum Theil sehr nachlässig ausgeführt, zum Theil auch schon im Entwurf weniger gelungen; — das Abendmahl ist sicherlich nicht von Raphael.

s. g. Transfiguration (Verklärung Christi auf dem Berge Tabor). Dabei leitete er nicht nur die Ausgrabungen, die an mehreren Stellen des antiken Roms veranstaltet wurden, sondern auch (nach Bramante's Tode 1514) den Bau der Peterskirche, verfertigte eine Anzahl Baurisse zu Häusern und Palästen, modellirte ein Paar Statuen (den bekannten Jonas und den kürzlich wieder entdeckten Knaben auf dem Delphin), und war der Lehrmeister von etwa 50 älteren und jüngeren Schülern. Bedenkt man, daß die lange Reihe dieser großartigen Productionen in dem kurzen Zeitraum von 12 Jahren entstanden, so weiß man nicht, ob man den Reichthum der Ideen, die Fülle schöpferischer Kraft, oder die ausdauernde Arbeitsamkeit und den energischen, allen Verlockungen eines reichen, genußsüchtigen Lebens widerstehenden Fleiß mehr bewundern soll.

Schon diese eminente Thätigkeit wirft einigermaßen Licht auf sein Verhältniß zu der einzigen Geliebten, von der man, und zwar nur durch den unzuverlässigen Vasari, weiß, die früher gänzlich unbeachtet, erst seit dem Anfang des 17ten Jahrhunderts unter dem sicherlich erdichteten Namen der Fornarina auftaucht und jetzt allen Verehrern Raphael's bekannt ist, deren Züge man früher auch in einigen seiner Frauenköpfe, namentlich in der Sixtina wieder erkennen wollte, über deren Leben und Persönlichkeit aber trotz aller Mühe sich nichts hat ermitteln lassen, und deren berühmtes, vermeintlich von Raphael gemaltes Porträt (in der Tribuna der Uffizien zu Florenz) nicht einmal von Raphael herrührt, sondern jetzt als ein Werk Sebastiano's del Piombo erkannt ist.*) Es ist klar, daß diese mythische Bäckerstochter und seine Liebe zu ihr weder die Harmonie seiner Seele gestört, noch den Flug seiner Gedanken und seine Thätigkeit gehemmt haben kann. Jedenfalls kann sie ihm keine Zeit gekostet haben, und das ist schon Beweis genug, daß Raphael, wie in allen Dingen, so auch in diesem Verhältniß — wenn es überhaupt bestand — weder das Maaß der Schönheit noch des nach damaliger Sitte Erlaubten überschritten haben wird. Auch nahm sein Gönner, der Cardinal da Bibiena, so wenig Anstoß daran, daß er kein

*) Die fünf Liebessonette oder Sonett-Entwürfe, die von Raphaels Hand auf Studienblättern zur Disputa sich finden, können sich nicht auf sie beziehen, sondern sind, wie ihr Inhalt ergiebt, an eine in geheimnißvolles Dunkel gehüllte Dame von hohem Rang gerichtet, die, wie es scheint, ihm einmal einen nächtlichen Besuch abstattete.

Bedenken trug, ihm (1514) die Heirath seiner Nichte, Maria da Bibiena, anzutragen, — eine Proposition, auf die Raphael, obwohl er nach Allem keine Neigung für das Mädchen fühlte, zwar einging, aber, wie es scheint, die Sache hinzögerte; wenigstens starb die Braut (1518), ehe es zur Hochzeit gekommen. Wie dem auch sey, sicherlich sind wir nicht berechtigt, wegen jenes unsichern und unklaren Verhältnisses Raphael's sittliche Kraft viel geringer anzuschlagen als seine künstlerische Begabung. Im Gegentheil, wir werden ihn als Menschen ziemlich ebenso hoch stellen müssen wie als Künstler. Denn die Sittlichkeit ist nun einmal der Boden, aus dem allein das Genie seine Nahrung zieht, mit dessen Verwüstung es selbst wüst und roh, dürr und unfruchtbar wird. (M. Angelo und Lionardo da Vinci stehen in sittlicher Beziehung ebenso rein und hoch da.) Die hohe Liebenswürdigkeit Raphael's, seine Freundlichkeit der Sitten, seine aufopfernde Thätigkeit für die Interessen Anderer, seine stete Bereitwilligkeit, jeden Wunsch, jede Bitte, die an ihn herantrat, zu erfüllen, wird so übereinstimmend in allen Berichten der Zeitgenossen hervorgehoben, daß es scheint, als habe selbst der Neid keinen Flecken an dem reinen Spiegel seiner Seele zu entdecken vermocht. Das schönste Zeugniß aber stellt ihm Vasari aus, wenn er bemerkt, Raphael sey „nicht nur in allen Dingen und den verschiedensten Personen gegenüber stets lieblich erschienen und habe überall Wohlgefallen erweckt", sondern ihm sey gelungen, „was wider die Natur der Maler streite, nämlich, daß nicht nur die Geringen, sondern auch die, welche den Anspruch machten, groß zu seyn, sobald sie in seiner Gesellschaft arbeiteten, einig waren, alle üble Laune schwand, wenn sie ihn sahen, ja daß *jeder niedrige, gemeine Gedanke aus ihrer Seele verscheucht war.* Dies kam daher, fügt er hinzu, daß sie durch seine Freundlichkeit und *mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur sich überwunden fühlten.*"

Mit diesen Worten hat Vasari nicht nur Raphael's persönlichem Charakter das höchste Lob gezollt, das einem Menschen ertheilt werden kann, sondern m. E. auch den Punkt bezeichnet, wo das Geheimniß der Raphael'schen Kunst, die eigenste Eigenthümlichkeit von Raphael's Styl liegt.

Man pflegt drei verschiedene Hauptepochen seiner künstlerischen Entwickelung und danach einen dreifachen Styl in Raphael's Werken zu unterscheiden. Und allerdings erinnern seine älteren

Gemälde bis zum Jahre 1505 (in dem eigenthümlichen Gefältel der Gewänder, in Stellung und Haltung der Figuren, in dem noch conventionellen architektonischen Aufbau des Ganzen rc.) nicht nur an die umbrische Schule, sondern sind ganz im Styl des Perugino gemalt. Manche seiner Arbeiten zwischen 1505 und 1508 (namentlich die berühmte Grablegung) zeigen deutliche Spuren seiner florentiner Studien, während die großen Werke, die er in Rom schuf, den fertigen Meister bekunden, der zwar noch fortwährend ringt und strebt und zu lernen sucht, aber vollkommen frei, vollkommen klar über sich selbst und das Ziel seiner Kunst wie über jede einzelne Aufgabe ist. Allein wenn man seine Jugendarbeiten und einige Bilder der spätern Zeit ausnimmt, kann man doch mit Rumohr behaupten, daß sich bei Raphael ebenso viele Style unterscheiden lassen, als er Gemälde von verschiedenem Stoff, aus verschiedenen Gebieten des Lebens gemalt hat, — d. h. daß Raphael nicht den Gegenstand einem bestimmten Style, einer feststehenden Auffassungs- und Behandlungsweise unterwarf, sondern umgekehrt den Styl dem Wesen des Gegenstandes anpaßte, daß er also die volle künstlerische Selbständigkeit, volle Unabhängigkeit von Herkommen, Schule und Autorität wie von angenommenen oder angelernten Auffassungs- und Darstellungsweisen bewies. Aber so paradox es klingt, kann man doch H. Grimm's Behauptung zustimmen und mit gleichem Rechte sagen, daß Raphael — wie Shakspeare — der größte Aneigner fremden Guts, der größte Plagiator war. Denn allerdings hat er alles Gute, was er bei andern Künstlern (nicht nur in Florenz während seiner dortigen Studien, sondern auch in Rom bei M. Angelo) fand, sich zu nutze gemacht; — nur nicht dadurch, daß er es bloß äußerlich aufnahm oder nachbildete, sondern dadurch, daß er sich es assimilirte, indem er ihm das Gepräge der subjectiven Besonderheit des Meisters, der es geschaffen, abstreifte, es gleichsam objectivirte und ihm die Form der ihm selbst eigenen Schönheit gab. Der Fähigkeit, in diesem Sinne von Andern zu lernen, war sich Raphael selbst bewußt und freute sich ihrer: er selbst erklärte, Lernen und Lehren sey das höchste Gut des Daseyns (Passavant I, 244). Sie also ist im Grunde nur ein neuer Beweis seiner künstlerischen Selbständigkeit und Originalität: in dem besondern Sinne und in dem hohen Maaße, in dem er sie besaß, ist sie gerade seine eigenthümliche Gabe. Denn sie beweist eben nur, daß er Alles, was er ergriff und was ihn ergriff — mochte

es der Natur oder der Kunst angehören — in diejenige Form, die ihm seiner Idee nach zukam, also in die dem Wesen (Grunde und Zwecke) des Gegenstandes entsprechende Form umzugestalten wußte. Er bildete daher auch meist so lange und vielfach um, bis es jene ihm vorschwebende, rein objective Form gewonnen hatte, wie die vielen Skizzenentwürfe, die er fast zu jedem Gemälde machte, zeigen.

Diese Objectivität der Auffassung schließt die einseitige Herrschaft, das gleichmäßige constante Vorwalten eines oder des andern der drei Elemente der Malerei, sey es die Zeichnung oder das Colorit oder Helldunkel, principiell aus: im Allgemeinen bevorzugt Raphael keines der drei Elemente, sondern strebt nach harmonischer Einigung derselben. Wohl aber modificirt er im einzelnen Falle, je nach der Natur des dargestellten Gegenstandes, ihre Einheit und setzt die drei Factoren in ein verschiedenes Verhältniß zu einander, so daß wohl hier einmal das Colorit (z. B. in seinen weiblichen Porträts, der belle Jardinière, dem Triumph der Galathea u. A.), dort das Helldunkel (z. B. bei der h. Margaretha mit dem Drachen, dem Erzengel Michael im Kampf mit dem Teufel), ein andermal die Zeichnung durch ihre besondere Strenge und die Schärfe der Charakteristik (z. B. in der Grablegung und der Transfiguration) mehr hervortritt. Diese eminente Objectivität, die keine Aenderung zuläßt, und die darauf beruhende Macht einer inneren Nothwendigkeit, die über dem Ganzen schwebt und den Beschauer unwillkürlich und unbewußt ergreift, kurz diese Kraft des persönlichen Aufgehens in den Gegenstand, diese künstlerische Selbstverleugnung, in welcher die Subjectivität des Künstlers nur wie das geeignetste Organ erscheint, durch das der Gegenstand seine tiefste, innerste Wesenheit und damit seine ideale Bedeutung (seine Idee) kundgiebt, ist allerdings ein hervorstechendes Kennzeichen des Raphael'schen Styls, das größte Lob, das einem Künstler ertheilt werden kann, weil der sicherste Beweis wahrer, hoher Genialität. Am klarsten tritt m. E. dieß Kriterium der künstlerischen Genialität an dem Gemälde der Sixtinischen Madonna hervor, wie ich in der obigen Beschreibung und Deutung desselben darzuthun gesucht habe. Ich erwähne es hier noch einmal, weil es zugleich nach einer andern Seite hin den Gipfelpunkt der Raphael'schen Kunst bezeichnet. Denn wie Lionardo da Vinci in seiner Darstellung des Abendmahls dem Ideale des Christenthums von Christo m. E. am nächsten kommt,

wie M. Angelo als der Schöpfer des christlichen Ideals von Gott dem Vater zu erachten ist, so hat, meine ich, Raphael in der Sixtina die dritte Idealgestalt des Christenthums, die Madonna, zur höchsten Höhe der Idealität erhoben, — so ist er par excellence der Schöpfer des Madonnenideals. Die besten späteren Madonnenbilder erinnern wohl an die Sixtina oder an eine der älteren Madonnen Raphael's, aber keines erreicht sie.

Dennoch besteht die innerste Eigenthümlichkeit von Raphael's Styl, obwohl in enger Beziehung zu jener hohen Objectivität, doch nicht in ihr, die er mit den großen Meistern aller Zeiten mehr oder minder gemein hat, noch in irgend einer Besonderheit der Composition, der Zeichnung, des Colorits oder Helldunkels. Das, was Raphael vor Allen auszeichnet, woran Künstler und Kenner in jeder Zeichnung, in jedem flüchtigen Entwurfe ihn wiedererkennen, ist — seine Verwandtschaft mit Mozart, — jenes reine, innige, schöpferische Schönheitsgefühl, das nicht als bloßer Sinn das Schöne überall, wo es äußerlich sich ihm zeigte, fand und aufnahm, sondern als Quellpunkt seiner schaffenden Phantasie, als Richtschnur seines Denkens, Dichtens und Trachtens, ihn innerlich erfüllte und sein ganzes Leben bestimmte. Es war eben, wie Vasari sagt, seine eigene „schöne Natur", aus der dieses infallible Schönheitsgefühl quoll. Seine eigene Seele hatte gleichsam die Form der Schönheit angenommen, und unwillkürlich theilte sie sich daher allen seinen Empfindungen, Anschauungen und Gedanken, den Gebilden seiner Phantasie wie den Motiven seines Willens mit. Unwillkürlich heftete sie sich aber auch an jeden äußern Gegenstand, der sein Interesse auf sich zog, und erhob und verklärte ihn, daß er wie ein verschleiertes Kunstwerk erschien, dem nur die Hülle der gemeinen Wirklichkeit von Künstlerhand abgestreift zu werden brauchte, um auch als Kunstwerk zu erscheinen. Es wäre daher an sich wohl möglich, daß eine Bäuerin der römischen Campagna, der Raphael bei einem Herbstfeste begegnet sey, das Urbild der bekannten Madonna della Sedia gewesen seyn könnte (was noch immer erzählt und geglaubt wird, obwohl es erwiesener Maaßen „eine erst neuerdings aufgekommene Sage" ist.) Raphael's ganzes Leben war gewissermaßen ein fortwährendes künstlerisches Schauen und Schaffen, eine Vermählung der Idee mit den Formen und Gestalten der Wirklichkeit, deren Product das Kunstwerk ist. Nur daraus erklärt sich die außerordentliche Menge seiner Werke, und was noch außerordent-

licher ist, daß man kaum von einem derselben sagen kann: quandoque dormitat et bonus Homerus. Aber auch was Vasari von der wunderbaren Wirkung seiner persönlichen Erscheinung rühmt, beruhte wohl vornehmlich darauf, daß jene hohe, ideale Schönheit seiner Seele sein ganzes Wesen so verklärte, daß seine Persönlichkeit unmittelbar wie ein ächtes Kunstwerk wirkte, Wohlgefallen weckend, jede üble Laune, jeden gemeinen Gedanken verscheuchend, über die Differenzen und Gegensätze des wirklichen Lebens zur Einheit des Ideals emporhebend.

Alles Das läßt sich mit geringen Modificationen auch von Mozart sagen. Selbst in persönlicher Liebenswürdigkeit scheint er Raphael nahe genug gestanden zu haben, um einen Vergleich mit ihm auszuhalten. Namentlich aber — und das ist die Hauptsache — sehen sich Beide in der Art ihrer künstlerischen Production, im Styl ihrer Werke so ähnlich, daß, wenn man die Differenzen abzieht, die aus dem Unterschied von Ton und Farbe entspringen, man dieselbe Gestalt, dasselbe Antlitz vor sich zu haben glaubt. Was in der Malerei die Zeichnung, der Contour, das ist in der Musik die Melodie; was dort Colorit, Modellirung, Helldunkel leistet, das thut hier die Harmonie und Harmonienfolge und die Verschiedenheit der Stimmen und Instrumente, die sie zu Gehör bringen. Wie in Mozart's Musik das innigste Sichdurchdringen und gegenseitige Sichbestimmen von Melodie und Harmonie überall waltet, so daß bloße Harmonien- oder Figurenfolgen ohne melodische Umrahmung oder Verknüpfung nie vorkommen, so erscheint in Raphael's Malerei die Linienführung, Zeichnung und Gruppirung der Figuren überall als das Erste, Entscheidende, das ihm nicht nur vor Allem am Herzen liegt, sondern auch alles Uebrige bedingt und bestimmt. Mozart mag zwar in der Mannichfaltigkeit, Erfindungskraft und contrapunktistischen Durchführung origineller harmonischer Combinationen hinter Seb. Bach, im majestätischen Rhythmus und der wirksamsten Entfaltung großartiger Tonmassen hinter Händel, in der fortreißenden mächtigen Bewegung der Harmonieen- und Melodieenfolge wie in der effectvollsten Verwendung der Instrumentation hinter Beethoven zurückbleiben; — in der Fülle und Mannichfaltigkeit der ausdruckvollsten Melodieen, in der Führung und kunstreichen Verknüpfung derselben zu einem ebenso klaren wie schön gegliederten Ganzen, in der zweckmäßigsten Ausstattung einer jeden mit denjenigen Harmonien, die ihren Ausdruck zu erhöhen, ihre Bedeutung klar zu

machen, ihre Wirkung zu verstärken geeignet sind, kurz in der Kunst der Composition im engern Sinne ist Mozart der Raphael der Musik. Auch Raphael mag in einzelnen Beziehungen immerhin gegen andere große Meister zurückstehen: im Colorit übertrifft ihn Tizian, im Helldunkel kommt er dem Correggio nicht gleich, in der plastischen Durchbildung der Gestalt, in der Schärfe der Charakteristik, in der Kraft, Kühnheit und Originalität der Conception verdient M. Angelo den Preis. Aber in der vollkommenen, alle seine Gestalten umfassenden Harmonie der Linienführung, in der Verschmelzung aller technischen Elemente wie aller geistigen Motive zu einer ebenso vollkommenen Harmonie, in der jedes gerade so viel sich geltend macht, als die Natur des Gegenstandes es fordert, und alle auf das Erfolgreichste zu dem Einen Ziele, der vollkommensten Versinnlichung der Idee des Ganzen, zusammenwirken, kurz in der Klarheit, Abrundung und kunstreichen Durchbildung der Composition im engern Sinne, in diesem höchsten Punkte aller Kunstschönheit, steht Raphael unübertroffen da, ist er der Mozart der Malerei.

Eben darum aber ist Raphael vorzugsweise der Repräsentant der Idee der Schönheit im engern Sinne. Mit derselben hinreißenden Grazie fließen zwar Raphael's Conturen wie die Mozart'schen Melodieen dahin, und wecken jenes innige Wohlgefallen, an dem die Schönheit äußerlich erkennbar ist und ohne das sie nicht Schönheit wäre. Aber diese Grazie ist nicht bloß Grazie; mit der Anmuth einigt sich vielmehr in untrennbarer Verschmelzung die Würde und Größe der Erscheinung, und diese Verbindung erst ergiebt die Schönheit im engern höhern Sinne des Worts. Und weil diese Schönheit vom christlichen Geiste durchdrungen ist, so erscheint sie, wo sie das Göttliche darstellt, ebenso sehr als Ausdruck der göttlichen Liebe und Gnade, die sich hingiebt, sich zur Creatur herabläßt und liebend mit ihr sich einigt, aber auch als Ausdruck der göttlichen Hoheit und absoluten Vollkommenheit, die nicht bloß sich hingiebt, sondern auch die Creatur zu sich emporzieht, sie erhebt und verklärt. Das ist ja das Wesen der Schönheit, ihr Unterschied von der Erhabenheit wie von der bloßen Anmuth und Grazie, daß sie das Große, Hohe, Uebermenschliche mäßigt und uns näher bringt, das Kleine, Schwache, Zarte dagegen erhöht, kräftigt und dem Idealen annähert. —

In Raphael lebte offenbar ein inniges, religiöses Gefühl, ein tiefer und reiner Sinn für die Wahrheit des Christenthums: das

zeigt die große Mehrheit seiner Gemälde zur Evidenz. Aber diese Wahrheit verschmolz in seiner Seele mit der Schönheit: nur in und kraft seiner Schönheit war ihm der Inhalt des Christenthums wahr. Darum sind seine Heiligenbilder trotz der reinen und innigen Religiosität, die aus ihnen spricht, doch nicht kirchlich im engern Sinne des Worts; dafür sind sie eben zu schön. Auch hier wiederum zeigt sich jene nahe Verwandtschaft Mozart's mit ihm: auch Mozart's religiöse Compositionen wirken ganz ähnlich wie Raphael'sche Heiligenbilder. Bei Beiden wird einerseits das religiöse Gefühl der Abhängigkeit, der Furcht und Scheu wie des Schmerzes über unsere Schwäche und Niedrigkeit von dem ästhetischen Lustgefühl so vollendeter Schönheit zu sehr gemildert, übertönt, verdrängt. Andererseits streift der religiöse Gedanke, in die Sphäre der idealen Schönheit erhoben, nothwendig die beschränkende Form des Kirchenthums ab; der Inhalt erweitert sich zur allumfassenden Allgemeinheit des Ideals und erhält in und mit der Form der Schönheit jenen Zauber, der jeden, weß Glaubens er auch sey, ergreift und entzückt. Diese Idealität ist frei von aller Exclusivität, unverträglich mit confessioneller Rechthaberei und Verketzerung, — der treffendste Ausdruck und die eindringlichste Mahnung wahrer Toleranz, weil Erinnerung an die unbestreitbare Thatsache, daß die Wahrheit nicht mit Händen sich greifen läßt, daß sie wie die Schönheit ideal ist, und daher nicht in einzelne Glaubenssätze, in bestimmte Formeln und Definitionen sich bannen läßt. —

Correggio.

Antonio Allegri da Correggio (1494—1534), der jüngste der fünf großen Meister Italiens, ist bekanntlich par excellence der Meister des Helldunkels. Das Licht, das im Helldunkel seine pittoreske Macht und künstlerische Bedeutung offenbart, ist nicht nur die Seele aller seiner Darstellungen, sondern giebt ihnen auch den hohen Werth, der ihnen allgemein zuerkannt wird. Ohne die eminente Virtuosität in der Behandlung des Helldunkels, in der ihn nur Rembrandt erreicht (und m. E. noch übertrifft), würde er schwerlich einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Kunst sich errungen haben. Das Helldunkel, wie er es faßt, ist aber nicht bloßes Mittel der Modellirung, die bloße Verwendung von Licht und Schatten zur Ausrundung der Gestalten, es ist

ihm vielmehr zugleich Mittel, die Darstellung zu erläutern, die Figuren in Beziehung zu setzen und den harmonischen Eindruck des Ganzen zu erhöhen. Auf den ersten Blick überrascht uns in seinen Gemälden der außerordentliche Glanz seiner Lichter und die ebenso außerordentliche Tiefe seiner Schatten. Beides erreicht er mittelst der großen Mannichfaltigkeit von helleren und dunkleren Tönen, von Zwischenstufen, durch die er das hellste Licht in den dunkelsten Schatten überzuleiten weiß. Reines Weiß und reines Schwarz, die hellste und die dunkelste Farbe, hat jeder Maler auf seiner Palette, und doch ist keineswegs Jeder ein Correggio, weil es nicht Jeder wie er versteht, so viele Abstufungen von Licht und Schatten, so überaus feine Unterschiede zwischen ihnen herzustellen. Denn wie wir überhaupt nur durch Unterscheiden und Vergleichen die mannichfaltigen Dinge als mannichfaltige (in ihrer verschiedenen Bestimmtheit) wahrnehmen, so gewinnen wir den Eindruck großer Helligkeit nur durch Unterscheidung von weniger hellem Licht, und folglich wird die Helligkeit eines leuchtenden Punktes uns um so größer erscheinen, je größer die Zahl jener Zwischenstufen, d. h. die Mannichfaltigkeit der weniger hellen Punkte ist, die der hellste überstrahlt. Dasselbe gilt natürlich auch von den Schatten: je größer die Zahl der Abstufungen zwischen ihnen, desto größer die Dunkelheit des tiefsten Schattens. Aber damit begnügt sich Correggio nicht. Er vertheilt zugleich seine verschiedenen Lichter und Schatten in größeren oder kleineren Massen über die Darstellung und weiß sie so harmonisch zu gruppiren, daß in ihrer Zusammenstellung, neben der Harmonie der Linien und der Farben, eine neue bedeutsame Harmonie das Ganze durchzieht. Es ist charakteristisch für ihn, daß gerade diese neue, ihm vorzugsweise eigenthümliche Harmonie die Harmonie seines Colorits wie seiner Linienführung entschieden übertrifft. Zugleich benutzt er die harmonisch gruppirten Licht- und Schattenmassen, theils um die Hauptfiguren des Gemäldes durch stärkere Beleuchtung hervorzuheben, die Nebenpartieen je nach ihrer Bedeutung mehr oder minder in den Schatten und damit gegen jene zurückzustellen, theils um die verschiedenen, näheren oder ferneren Beziehungen der einzelnen Figuren zu einander anzudeuten. Weil es ihm nicht darauf ankommt, seine technische Virtuosität in der Behandlung des Lichts zur Schau zu stellen, so verwendet er das Helldunkel durchgängig nur in diesem künstlerischen Sinne, zu diesen künstlerischen Zwecken. Er ver-

schmäht jene Künsteleien, jene Effectmittel, die s. g. beleuchteten Schatten und das doppelte Licht, deren die späteren Genremaler sich gern bedienten, um die Dürftigkeit des geistigen Gehalts ihrer Gemälde zu verdecken. Bei ihm tritt meist eine glänzende Lichtmasse, ausstrahlend von oder concentrirt in der Hauptfigur als Centrum des Ganzen bedeutsam hervor; um sie gruppiren sich die übrigen Figuren, und empfangen je nach ihrer äußeren und inneren Stellung zu ihr ihren Antheil an Licht und Beleuchtung. Zuweilen schwimmt das Ganze in einem breiten Strom von Licht und Glanz, der so fein nüancirt ist, daß die verschiedenen Grade der Helligkeit sich kaum bemerkbar machen, und doch der Eindruck ungewöhnlich großer Helligkeit erreicht wird. Das sind Correggio's Meisterstücke, der höchste Triumph seiner Kunst; darin kommt ihm schlechthin Keiner gleich.

Correggio ist der Begründer des Helldunkels in diesem Sinne. Lionardo da Vinci erscheint allerdings als sein nächster Vorgänger, als Bahnbrecher auch in dieser Richtung der Kunstentwickelung, und J. Meyer dürfte wohl Recht haben, wenn er behauptet, daß ohne Lionardo Correggio unmöglich gewesen sey, obwohl wir nicht nachzuweisen vermögen, daß und wie er mit Lionardo'schen Gemälden bekannt geworden seyn könne (Correggio. Von J. Meyer. Leipzig 1871, S. 71). Auch das ist richtig, daß Lionardo kaum niedriger steht als Correggio in der Kunst der feinsten und mannichfaltigsten Abstufungen von Licht und Schatten. Allein er verwendet sie im Allgemeinen doch nur zu jener vollendeten Modellirung der Gestalten, insbesondere der Gesichtszüge, in der er, wie bemerkt, nach der technischen Seite vorzugsweise sich auszeichnet. Von der correggiesken Gruppirung der Licht- und Schattenmassen und deren Zwecke zeigen sich bei ihm nur Anfänge, die mehr eine bloße Folge jenes Strebens nach vollkommenster Modellirung gewesen als von bewußter Absicht ausgegangen zu seyn scheinen. Dieß neue Motiv hat erst Correggio in die Kunst eingeführt.

Das Helldunkel, wie er es faßt, diese Concentration des Lichts auf einen hellsten Punkt, von dem aus ein in den mannichfachsten Graden abgestuftes Halblicht und Halbdunkel über das Ganze sich ausbreitet, macht auf uns eine ähnliche Wirkung wie die lyrische Poesie, die Musik: es ist, meine ich, an sich selbst als rein technisches Element besonders geeignet, unser Gefühl zu erregen. Zu keiner Zeit des Tages sind wir mehr geneigt, unsern Stimmungen, Empfindungen und den von ihnen hervorgerufenen

Vorstellungen uns hinzugeben als am Abend, zur Stunde der Dämmerung, wann, wie bei Correggio, die sich färbenden Strahlen der sinkenden Sonne im Westen noch eine concentrirte Lichtmasse bilden, die nach den übrigen Weltgegenden hin sich verschiedentlich vertheilt, so daß Licht- und Schattenpartieen in mannichfachen Abstufungen wechseln, die Höhen noch hell beleuchtet, die tiefer liegenden Punkte mehr und mehr sich verdunkelnd, die Thäler bereits in Nacht gehüllt erscheinen. Da geschieht es wohl, daß in der diesem Anblick sich hingebenden Seele, je nach ihrer Stimmung, süße oder schmerzliche Gefühle erwachen und entsprechende Erinnerungen der Vergangenheit, Träume der Zukunft hervorrufen; es geschieht wohl, daß die Erregung bis zur Schwärmerei, zur Eckstase sich steigert und der Traum den Schein der Wirklichkeit annimmt. Oft wenigstens tritt die Gegenwart gänzlich zurück und schwindet aus unserem Bewußtseyn, wir versinken gleichsam in die Tiefe unseres eigenen Innern, unserer Subjectivität, und aus ihr steigen die Vorstellungen, Anschauungen, Ideen auf, welche die erregte Phantasie ausgestaltet und zu den wirklichen objectiven Verhältnissen und Zuständen, Erlebnissen, Begebenheiten in Beziehung setzt. Eben da aber, wo die Phantasie aus dem eigenen Gefühlsleben der Seele ihren Stoff schöpft und ihm, sey es in Worten oder Tönen, künstlerische Form giebt, da bricht das Lied, der Gesang hervor, da ist die Werkstätte des lyrischen Dichters, des schaffenden Musikers.

Ich weiß nicht, ob man auf Grund dieser Thatsache zwischen Correggio's Meisterschaft im Helldunkel und dem lyrischen Gepräge seiner Malerei eine innere Verbindung annehmen darf. Auffallend ist es immerhin, daß der geistige Gehalt der niederländischen, durch ihr meisterhaftes Helldunkel berühmten Genrebilder durchgängig in dem Gefühle besteht, welches (beim s. g. höheren Genre) die Anschauung eines wohlhäbigen, in sich befriedigten, harmonisch gestalteten und geordneten Familienlebens, oder (beim niedern Genre) der Anblick von lustigen, heitern oder doch komisch wirkenden Scenen aus dem Volksleben hervorruft. In Rembrandt's Gemälden äußert sich fast überall, mehr oder minder deutlich, eine eigenthümlich düstere, trotzige, in der Tiefe seiner Seele wurzelnde, nur hier und da dem gerade entgegen gesetzten Gefühle einer übersprudelnden Lust und Fröhlichkeit weichende Stimmung, aus welcher der eigenthümliche Charakter seines von Correggio's so verschiedenen Helldunkels sich erklärt.

Auch Caravaggio's Bilder durchzieht eine schwunghafte, bis zum Pathos sich steigernde Bewegtheit und Erregtheit des Gefühls, und ertheilt hier und da seinen aus der gemeinen Wirklichkeit entlehnten Darstellungen eine über dieselbe hinausragende höhere Bedeutung. Diese Eigenthümlichkeit spiegelt sich wieder in der ihm verwandten, nur durch noch größere Kraft und Tiefe des Helldunkels ausgezeichneten Malerei seines Schülers Ribera, wie in den Werken der von letzterem beeinflußten vier andern Repräsentanten der Blüthezeit der spanischen Kunst (Velasquez, Zurbaran, Al. Cano, Murillo), die bekanntermaßen sämmtlich große Meister des Helldunkels waren. Wie dem indeß auch sey, das ist m. E. unverkennbar, daß Corregio's Malerei ein hervorstechend lyrisches Gepräge trägt, welches durch das vollendete, nach der technischen Seite sie vorzugsweise charakterisirende Helldunkel mit bedingt und bestimmt erscheint.

Alle unsere Gefühle sind entweder Lust- oder Unlustgefühle; so mannichfach sie auch nach Inhalt, Grund und Ursprung von einander verschieden seyn mögen, jedes führt ein größeres oder geringeres Maaß von Lust oder Unlust mit sich; nur wenige erscheinen aus beiden Elementen gemischt, jedoch so, daß auch bei ihnen der eine oder andere Factor überwiegt. Correggio nun zeigt sich schon darin als Lyriker par excellence, daß er diese elementaren, überall mitwirkenden, vornehmlich unser Leben, unser Wünschen und Wollen, Thun und Lassen bestimmenden Gefühle in auffallendem Maaße bevorzugt. Selten drückt sich in seinen Gestalten ein anderes Gefühl als das der Freude oder des Schmerzes aus; und wo es einmal geschieht, wo er einmal die Gefühle der Verwunderung, der Hoffnung, der Sehnsucht, der Ergebung zur Darstellung bringt, da deutet er sie nur an, so daß doch immer das mit ihnen verschmolzene Element der Lust oder Unlust entscheidend hervortritt. Von den beiden Elementargefühlen giebt er wiederum dem Gefühle der Lust weitaus den Vorzug vor dem Gefühle des Schmerzes; und wo er letzteres zum Ausdruck bringt, trägt es durchweg mehr den Charakter der Heftigkeit und überwältigender Stärke, als der Innigkeit und Tiefe (z. B. in seinem Christus auf dem Oelberge in London, noch deutlicher auf dem Altargemälde der Pietà in S. Giovanni zu Parma, wo die Madonna vor Schmerz in Ohnmacht sinkt und die Gestalt der weinenden Magdalena zu den Füßen des Heilands wie die beiden andern Figuren zu Häupten desselben durch

den Ausdruck maaßlosen Jammers geradezu entstellt erscheinen). Das Gefühl der Lust und Freude dagegen weiß er in den mannichfachsten Formen und Graden mit einer Kraft und Wahrheit und hinreißenden Lebendigkeit abzubilden, in der er unübertroffen dasteht, und zu der seine Meisterschaft im Helldunkel wesentlich beiträgt. Am liebsten steigert er es zur Höhe der Wonne, des Entzückens, des ekstatischen Rausches, und gerade solche Darstellungen gelingen ihm am besten. Seine berühmtesten und mit Recht bewunderten Staffeleibilder sind die bekannte h. Nacht (in Dresden), die Madonna des h. Sebastian (ebenda), die Madonna della Scodella (mit der Schale, in Parma), die Madonna des h. Hieronymus (der s. g. Tag, ebenda) und die Madonna des h. Georg (in Dresden). Hier ist überall der eigentliche Gegenstand der Darstellung die überschwängliche Lust, die Huld und Wonne beseligender Liebe, mit welcher die Madonna den sie umgebenden Heiligen sich zuneigt und von ihnen angeschaut wird, oder (wie in der s. g. Nacht) die verwunderte Freude und die freudigste Verwunderung, mit der Maria und Joseph und die herbei eilenden Hirten und Engel das eben geborene Christkind begrüßen. Auf diesem, vielleicht bekanntesten Gemälde Correggio's strahlt alles Licht von dem Kinde, dem Mittelpunkt des Ganzen, aus, und beleuchtet in verschiedenen Graden der Helligkeit zunächst die Madonna, sodann die Hirten und die über der Scene schwebenden Engel, weiterhin den h. Joseph und zuletzt Ochs und Esel an der Krippe, — ein schöner, sinniger Gedanke und — abgesehen von Zeichnung und Gruppirung der ganz naturalistisch und realistisch gehaltenen Figuren — mit erstaunlicher Virtuosität ausgeführt. Aber auch auf den andern Madonnenbildern strahlt die beseligende Wonne wie ein glänzender Lichtstrom von der Madonna auf die Gruppe der Heiligen hernieder und reflectirt sich von ihnen auf sie: Licht und Lust, äußere und innere Heiterkeit — wie in andern Fällen Dunkelheit und Traurigkeit, gedämpftes Licht und trübe Stimmung — correspondiren und verschmelzen mit einander. Und daraus erklärt es sich, daß Correggio's Figuren nicht bloß beleuchtet zu werden, sondern selbst zu leuchten und sogar im Schatten noch Licht auszustrahlen scheinen, — der Hauptunterschied zwischen seinem und Rembrandt's Helldunkel. In den übrigen Gemälden, auf denen die Madonna die Hauptrolle spielt, der h. Familie mit Joseph als Tischler (in London), der Vermählung des Christkinds mit der h. Katharina (in Paris und Neapel), der

Ruhe auf der Flucht nach Egypten (ebenda), ermäßigt sich das Gefühl der Wonne, des Entzückens zu einer ruhigeren Heiterkeit, aber wiederum in correspondirendem Grade mit der Helligkeit und Stärke des Lichts; auch in ihnen sind Luft und Licht die gemeinsam herrschenden Potenzen.

In seinen großen Fresken dagegen, mit denen er die beiden Kuppeln von S. Giovanni und des Doms zu Parma ausgeschmückt, waltet wiederum der Taumel der höchsten Lust und der Glanz des strahlendsten Lichts. In S. Giovanni ist es die Himmelfahrt Christi, im Dom die Himmelfahrt Mariä, die er sich zum Vorwurf genommen, und kein Gegenstand konnte gefunden werden, der besser zu seinem Styl und seinem specifischen Talent gestimmt hätte. Dort wie hier schwimmen die Gestalten in einem Meer von Licht, aber auch in einem Meer von Wonne. Christus schwebt zur Höhe hinauf vor den Augen der ihn umringenden Apostel, fast völlig nackter Gestalten, die tiefer unter ihm, aber nicht auf dem Erdboden, sondern auf Wolken sitzen und mit freudiger Begeisterung ihm nachschauen, zwischen ihnen Gruppen und Einzelfiguren von Engeln in den verschiedensten Bewegungen und Stellungen, — das Ganze sonderbarer Weise als Vision des greisen Johannes gefaßt, der doch mitten unter den Aposteln sich befindet. Die Madonna, halb sich selbst emporschwingend, halb getragen von lichten Wolken und zahllosen Engeln, langt soeben in dem weit geöffneten Himmel an und wird von jubelnden Engels- und Heiligenschaaren und dem ihr entgegenschwebenden Erzengel Michael empfangen (J. Meyer, a. a. O. S. 181 f.). Beide Gemälde tragen den Stempel von Correggio's künstlerischem Charakter und Styl in hervorragendem Maaße; namentlich tritt in ihnen seine Meisterschaft in der Darstellung schwebender Gestalten und kühner, heftiger Bewegungen, wie in der Behandlung des Lichts glänzend hervor. Leider stellte er auf beiden alle diese schwebenden Figuren so dar, wie sie der Beschauer sehen würde, wenn sie wirklich vor seinen Augen von unten nach oben sich erhöben. Dieser übertriebene Realismus, schon darum verwerflich, weil er die architektonischen Verhältnisse nicht nur ganz außer Acht läßt, sondern mit ihnen in Widerspruch tritt, hat die unglückliche Folge, daß die meisten Gestalten, weil eben aus der Froschperspective gesehen, nothwendig in starker Verkürzung erscheinen und man vorzugsweise die untern Theile von ihnen, namentlich die Füße, von den obern nur die ausgestreckten Arme

erblickt, während die Haupttheile, Kopf, Antlitz, Rumpf, wie zu einem Bündel zusammengedrückt, nur sehr ungenügend zu sehen sind und einen unschönen Anblick gewähren. Je größer die Menge der Gestalten und je enger sie an einander gerückt sind, desto mehr verschlimmert sich die Wirkung, und infolge davon treten in der mit Figuren überfüllten Himmelfahrt der Madonna die Arme und Beine so entschieden hervor und erscheinen dergestalt in einander geschoben und durch einander gewirrt, daß die Anekdote von dem Maurerlehrling, der das Gemälde mit einem Froschragout verglichen habe, wenn nicht wahr, doch gut erfunden ist.

Diese realistische Form der Darstellung, die im Grunde mit dem dargestellten Gegenstande in Widerspruch steht, da die Glorie des Himmels nur mit dem geistigen Auge geschaut werden kann, wählte Correggio m. E. nicht aus besonderer Hinneigung zum Realismus und Naturalismus, — sonst hätte er sicherlich nicht so ausschließlich religiöse und mythologische Gegenstände gemalt, — sondern er wählte sie, weil es ihm darauf ankam, den Eindruck der Bewegung und Bewegtheit, insbesondere der schwebenden, d. h. der freien, völlig ungehemmten und daher ebenso leichten wie raschen Bewegung, bis zum höchsten Grade zu steigern. Und es kam ihm darauf an, weil ihm im Grunde der Himmel nur die Stätte der höchsten Freude und Wonne war, und ihm daher der Blick in die himmlische Herrlichkeit die beste Gelegenheit bot, das Gefühl der Lust in der höchsten Steigerung zur Darstellung zu bringen. Aber indem er es zu dieser Höhe steigerte, schwand ihm, sozusagen unter der Hand, der Unterschied zwischen himmlischer Seligkeit und irdischer Sinnenlust. Denn jene läßt sich von dieser nur unterscheiden durch den Ausdruck innigster Befriedigung, vollkommener Stillung alles Verlangens, also tiefer Ruhe und Beruhigung im Gegensatz zu der Bewegung und unruhigen Beweglichkeit, in welcher die irdische Lust, je größer sie ist, desto mehr sich kundgiebt. Weil Correggio nur daran lag, das höchste Maaß des Gefühls der Lust in höchstmöglicher Lebendigkeit zum Ausdruck zu bringen, so ließ er jenen Unterschied außer Acht oder ließ ihn absichtlich fallen. Und wie ihm demgemäß höchste Lust und Seligkeit in Eins zusammenflossen, so äußern sie sich dann auch auf dieselbe Weise durch heftige Bewegungen und leichte Beweglichkeit. —

Man sieht, der vorherrschende Ausdruck des Gefühls der Lust und in zweiter Linie des Schmerzes, die mit ihm correspon-

dirende Vertheilung und Abstufung von Licht und Schatten und die in ebenso directer Beziehung zu ihm stehende Bewegtheit und Beweglichkeit seiner Figuren sind die hervorstechenden Kriterien von Correggio's Styl, die indeß in so innigem Zusammenhang stehen, daß sie wie Ein allgemeines Merkmal, wie ein Alles bestimmendes Princip erscheinen. Dieser einseitig lyrische Charakter, der alle Handlung im engern Sinne wie alle prägnante Charakteristik und scharfe Individualisirung ausschloß, war ohne Zweifel ein ursprünglicher angeborener Grundzug seines eigenen Wesens. Er wurde aber in dieser Richtung auch durch sein Leben, seine Lebensumstände und Verhältnisse wie durch seine von ihnen bedingte künstlerische Laufbahn offenbar bestärkt und gefördert. Der Sohn eines wenn auch nicht armen, doch kleinen Kaufmanns in dem kleinen Landstädtchen Correggio, fand er in seiner Jugend keine Nahrung, keine Anregung für seinen Geist, die seine Kenntnisse hätte bereichern, seine Ideen entwickeln, seinen Genius leiten können. Das Glück, das Lionardo, M. Angelo, Tizian, Raphael genossen, der vertrauliche Verkehr mit bedeutenden hochgebildeten Männern, ward ihm nie zu Theil. Ueber Correggio und das benachbarte Parma scheint er nie hinausgekommen zu seyn; ob er einmal in Mantua sich aufgehalten, ist noch immer nicht gewiß, wenn auch, nach seinen wenigen Jugendwerken zu urtheilen, der Einfluß Andrea Mantegna's und der von ihm gegründeten Schule auf seine Kunstweise sicherer noch anzunehmen ist als der Lionardo's. Nach Rom, wie man vermuthet hat, ist er aller Wahrscheinlichkeit nach nie gekommen; es fehlt der Vermuthung wenigstens an aller Begründung, ja Corregio's Verhältnisse sprechen gegen sie. Denn wenn auch die Sage von seiner Bettelarmuth nur Sage ist, wenn er auch (wie J. Meyer dargethan hat) in behäbigen bürgerlichen Verhältnissen nicht nur aufgewachsen ist, sondern stets gelebt hat, so dürften seine Mittel doch schwerlich je ausgereicht haben, um größere Reisen zu unternehmen. Auch des Anregungs- und Bildungsmittels, das im Reisen, in der Anschauung landschaftlicher Schönheit und bedeutender Bau- und Bildwerke liegt, mußte er entbehren. Den ersten Unterricht in der Malerei empfing er bei seinem Oheim Lorenzo Allegri und später bei dem damaligen Hauptmeister seiner Vaterstadt, dem Antonio Bartolotti. Der Oheim war ein ganz unbedeutender Künstler, und wenn auch A. Bartolotti nicht (der bisherigen Annahme gemäß) ebenso unbedeutend, sondern (nach Qu. Bigi: No-

tizie di Antonio Allegri, di Antonio Bartolotti etc., Modena, 1873) ein tüchtiger renommirter Meister gewesen seyn mag, so war er doch sicherlich dem genialen Schüler nicht gewachsen. Ziemlich allgemein glaubt man jetzt in dem Lombardischen Meister Francesco Bianchi Ferrari, einem Nachfolger Mantegna's, seinen eigentlichen Lehrer entdeckt zu haben. Aber wenn er auch in dessen Schule gewesen seyn sollte oder (nach Bigi) als Gehülfe von Mantegna's Sohn, Francesco, um 1511 in Mantua sich aufgehalten hat, so war doch m. E. weder der Eine noch der Andere von Beiden fähig, sein „eigentlicher" Lehrer zu seyn, d. h. seinen Styl zu bilden. In dieser Beziehung war er wahrscheinlich Autodidaktos. Dazu kam, daß er bis zu seinem Tode in künstlerischer Einsamkeit lebte. Mit Künstlern von einiger Bedeutung konnte er in dem kleinen abgelegenen Correggio, das der Welt später durch ihn erst bekannt ward, so wenig Verkehr haben, wie mit Männern von höherer Bildung. Und wenn er auch keineswegs so völlig unbekannt war und blieb, wie man früher annahm, wenn er auch (nach J. Meyer) mehr und mehr Anerkennung fand, so reichte doch sein Ruf bei seinen Lebzeiten nicht über den beschränkten Kreis seiner Wirksamkeit hinaus, und vermochte weder Künstler noch Kunstkenner und Kunstfreunde in seine Nähe zu ziehen. Erst nach seinem Tode, vielleicht zunächst durch Tizian, besonders aber durch das begeisterte Lob, das die Carraccis seiner Malerei zollten und in die Welt hinausposaunten, ward er zu dem Range eines der fünf großen Meister erhoben, und seitdem ebenso sehr überschätzt wie früher unterschätzt. — So völlig sich selbst überlassen, versenkte er sich als geborener Lyriker mehr und mehr in sich selbst, verfolgte die eigenthümliche Richtung seines Geistes und Talents rücksichtslos bis zu ihrem äußersten Ziele, und erreichte damit allerdings große, staunenswerthe Erfolge, verfiel aber auch in eine Einseitigkeit der Auffassung und Darstellung, durch die jene Erfolge bedingt sind, aber auch in entsprechendem Maaße an künstlerischem Werth verlieren.

Aus diesem einseitig lyrischen Charakter seines Styls erklären sich nicht nur jene schon hervorgehobenen und hervorstechenden Hauptmerkmale, sondern auch die übrigen Eigenthümlichkeiten desselben. Was zunächst das Technische betrifft, so ist er zwar auch ein eminenter Meister des Colorits; insbesondere ist seine Carnation von einer wunderbaren Zartheit, namentlich bei den nackten weiblichen Körpern, — eine Wirkung, die er nicht direct

durch die Farbe selbst erreicht, sondern durch das Spiel des Lichts, durch das Halblicht und den Reflex, von dem er sie beleuchtet werden läßt. Aber im Allgemeinen hat sein Colorit, weil es in den Hauptpartieen ganz von Licht durchdrungen erscheint und in den dunklen Schatten an Bestimmtheit verliert, einen einseitig gelblichen Ton und steht an Kraft und Tiefe hinter dem venetianischen zurück. Seine anatomischen Studien scheinen nicht sehr ernst und eifrig gewesen, und daher nicht eben tief gegangen zu seyn. Er scheint überhaupt mit großer Leichtigkeit und Schnelligkeit gearbeitet, und mehr seinem rasch sich entwickelnden Ingenium als mühseligen Studien den Ruf, den er sich erworben, verdankt zu haben. (Schon als zwanzigjähriger Jüngling malte er die schöne Madonna mit dem h. Franciscus in Dresden, sein ältestes beglaubigtes Werk, und während er an den großen Fresken der Domkuppel arbeitete, die ihn etwa 2 Jahre lang beschäftigten, malte er zugleich seine oben hervorgehobenen besten Staffeleibilder). In der Correctheit und Sicherheit der Zeichnung erscheint er daher nicht eben ausgezeichnet; jedenfalls kann er mit M. Angelo, dem er in der Schwierigkeit der Verkürzungen und der Kühnheit der Bewegung seiner Figuren ziemlich gleich kommt, nicht sich messen, wenn er auch keine bedeutenden Fehler macht. (J. Meyer, sein großer Verehrer und Lobredner, schiebt die Mängel, die man in seiner Zeichnung hat finden wollen, darauf, daß „man die Freiheit seiner Linienführung, die den Contur auflöst, für Unsicherheit, und seine breite Modellirung, welche die plastische Ausbildung des Muskelwesens vermeidet, für Incorrectheit nahm.“ Aber sein geistvoller, gelehrter, durchaus urtheilsfähiger Vertheidiger übersieht, daß mit der „Auflösung“ des Conturs die Zeichnung nothwendig an Bestimmtheit verliert und damit nothwendig unsicher erscheint, und daß mit der mangelnden Ausbildung des Muskelwesens, d. h. wenn an die Stelle der Muskulatur, wie bei ihm, nur sanft geschwungene Linien treten, ebenso nothwendig der Schein der Incorrectheit entsteht. Hätte er einen klaren und scharfen Sinn für strenge Correctheit der Zeichnung besessen, so würde er diesen Schein vermieden haben). Er besaß ohne Zweifel die Fähigkeit, auch in gediegener Zeichnung Ausgezeichnetes zu leisten, und wenn es ihm darauf angekommen wäre, so würde er es geleistet haben. Aber es kam ihm eben auf dieses Hauptmoment aller zeichnenden Künste weniger an, als auf die beiden Nebenmomente des Helldunkels und des Colorits und auch auf

letzteres nur indirect in seiner Beziehung zum Helldunkel. Daher seine Schwäche in der Zeichnung. Denn mit solcher Präponderanz des Helldunkels verträgt sich eine strenge gediegene Zeichnung offenbar nicht. Wo das Licht von einer der Figuren selbst ausstrahlt, gehen die Umrisse derselben in die Lichtstrahlen gleichsam mit über; sollen jene in voller Bestimmtheit hervortreten, so müßten sie von diesen bestimmt geschieden werden, und damit wäre der Schein, als strahlten sie von der Lichtgestalt unmittelbar aus, aufgehoben. Und wenn auch die Lichtquelle nicht im Gemälde selber liegt, sondern sämmtliche Figuren von außen beleuchtet werden, verlieren sie doch im Spiel der Lichtreflexe und in der correggiesken Tiefe der Schatten wiederum an Schärfe und Bestimmtheit.

Die Formenschönheit Correggio's, bemerkt J. Meyer (S. 273), beruht weder auf einem Kanon, einem durch läuternde Vergleichung festgesetzten Maaß, noch auf dem schulenden Vorbilde der Antike, sondern einfach giebt er den anmuthigen Typus, den er in seiner Heimath vorfindet, in voller Natürlichkeit des Lebens wieder. Und allerdings zeigt sich von idealer Schönheit der Form, von plastischer Bildung derselben, vom Studium der Antike, und somit von s. g. Renaissance in seinen Gemälden keine Spur. Dem Plastischen widerspricht die Unbestimmtheit der Umrisse, und ideale Formschönheit verträgt sich nicht mit der von ihm erstrebten höchstmöglichen Lebendigkeit und der großen Beweglichkeit seiner Figuren. Dazu kommt, daß Correggio, principiell wie es scheint, alle geraden Linien und scharfen Winkel in den Conturen der einzelnen Gestalten wie der Gruppen so weit wie möglich zu vermeiden sucht und Alles überall in Curven, gebogenen und geschwungenen Linien abgränzt. Daraus erklärt es sich, daß seine Figuren oft in sehr ungewöhnlichen, unmotivirten Stellungen und Verschlingungen erscheinen. Es ist möglich, daß er das Formprincip des Barrockstyls — an dem das Bauschige, Schwulstige mancher seiner Gestalten leider erinnert — anticipirend, diese Gewundenheit und Schwunghaftigkeit für ein Begriffsmoment, ein Erforderniß der Schönheit hielt. Ich glaube indeß, daß er auch hier nicht einem bestimmten Kanon, einem selbstgeschaffenen oder entlehnten Vorbilde folgte. Seine Formgebung war m. E. wiederum nur eine Consequenz des einseitig lyrischen Charakters seiner Darstellung, der Stärke und Heftigkeit der von ihm zum Ausdruck gebrachten Gefühle, insbesondere des Gefühls

höchster Lust und Glückseligkeit. Denn daraus folgte, wie ich schon bemerkte, die große Bewegtheit und Beweglichkeit seiner Figuren, bei figurenreichen Darstellungen das Streben nach größtmöglicher Mannichfaltigkeit der Stellungen, und aus der Geschwindigkeit der Bewegung die Schwunghaftigkeit derselben (namentlich der emporschwebenden Gestalten) wie das bauschende Flattern und Fliegen der Gewänder. Nichts destoweniger zeichnen sich viele seiner Figuren durch hinreißende Grazie und Lieblichkeit aus, nicht nur solche, in denen die Bewegtheit weniger äußerlich, mehr als innere, seelische Bewegung erscheint, wo dann auch das Gewundene und Geschwungene der Form sich mindert, sondern auch viele seiner schwebenden Gestalten, namentlich der zahllosen Engel, Genien, Amoretten, die er überall, häufig offenbar zu bloßer Raumfüllung, anbringt, und die er so vollkommen gleichartig behandelt, daß die Amoretten seiner mythologischen Gemälde ohne Weiteres mit den Engeln seiner Heiligenbilder sich vertauschen ließen. Will man vom ästhetischen Standpunkt zwischen Anmuth und Grazie noch unterscheiden, und jene als Liebreiz in der Ruhe, diese als Liebreiz in der Bewegung der Gestalt definiren, so wird man Correggio als Maler der Grazie par excellence bezeichnen können gegenüber Tizian als dem Maler der Anmuth. In der unwiderstehlich sich einschmeichelnden Grazie vieler seiner Figuren steht er in der That unübertroffen da, und alle, fast ohne Ausnahme, zeigen wenigstens das Streben, — jedoch ohne bewußte Absicht, ohne eine Spur von Gefallsucht — durch Anmuth und Grazie sich die Herzen zu erobern.

Was endlich Stoff und Inhalt, die Wahl der Gegenstände und die geistige Bedeutung seiner Gemälde betrifft, so fällt zunächst auf, daß, wie bemerkt, abgesehen von einigen mythologischen Darstellungen, die große Mehrzahl derselben religiösen Inhalts ist. Mag dieß immerhin daher rühren, daß er vorzugsweise auf solche Gemälde Bestellungen erhielt, doch würde er, wenn sie dem Zuge seines Geistes nicht entsprochen hätten, Zeit genug gefunden haben, auf eigene Hand noch andere Bilder, aus dem Gebiete der Geschichte und des wirklichen Lebens, zu malen. Ich habe daraus schon oben gefolgert, daß man ihn nicht ohne Weiteres zu den Naturalisten und Realisten von Profession zählen dürfe. Und in der That sind ja seine Bilder, sowohl die religiösen wie mythologischen, von der Malerei eines Caravaggio und seiner Nachfolger so weit und so augenfällig verschieden, daß

man sie unmöglich auf Eine Quelle zurückführen, in Eine Kategorie stellen kann. Dieß glänzende überirdische Licht, diese Grazie vieler seiner Figuren, diese Holdseligkeit seiner Madonnen und weiblichen Heiligen, dieser Ausdruck der Wonne und des Entzückens, die hervorstechenden Kennzeichen seiner Malerei, geben ihr ein idealistisches Gepräge. Andererseits aber ist allerdings nicht zu leugnen, daß zugleich ein entschieden realistischer Zug durch sie hindurch geht. Correggio strebt nicht nur überall danach, seiner Darstellung den höchstmöglichen Grad lebensvollster Lebendigkeit zu geben und sucht sie demgemäß der Wirklichkeit so nahe wie möglich zu rücken, d. h. die dargestellten Scenen und Begebenheiten so zu fassen und zu gestalten, wie sie sich ausgenommen haben würden, wenn sie wirklich geschehen wären, sondern er scheut sich auch nicht, gelegentlich (z. B. in der h. Nacht) seine Figuren der gemeinen Wirklichkeit zu entlehnen, wo es die erstrebte Lebendigkeit der Darstellung zu fordern schien. Dazu kommt, daß seine Heiligenbilder nicht nur alles kirchlichen Charakters entbehren, sondern auch der religiöse Gedanke, die religiöse Bedeutung derselben weit in den Hintergrund zurückweicht. In dem bekannten reizenden Bilde der Vermälung des Christkinds mit der h. Katharina (in Neapel und in Paris) erscheint, wie J. Meyer sich ausdrückt, die christliche Vision ganz in die Gegenwart eines heitern sinnlichen Lebens übergegangen, in eine Familienscene, welche uns einige vom Glück ihres stillen Zusammenseyns ganz erfüllte Menschen vorführt. In der That haben diese Heiligen ihre Heiligkeit gänzlich abgestreift: die h. Katharina, die sich den Ring anstecken läßt, scheint nur ein zärtliches Spiel mit dem lieblichen Christkind zu treiben, dem die Madonna und der h. Sebastian wonnevoll zuschauen; nur dadurch, daß (auf dem Pariser Exemplar) tief im Hintergrunde das Martyrium der h. Katharina mit dem des h. Sebastian zusammengestellt erscheint, werden wir daran erinnert, daß wir zwei Heilige nebst Christkind und Madonna vor uns haben. Sieht man von solchen Erinnerungszeichen, von den umherschwebenden Engeln, von den Emblemen der Heiligen und ihrer traditionellen Gewandung (resp. Nacktheit) ab, so erscheinen auch die übrigen Madonnen Correggio's entweder wie jugendliche Mütter, die, selbst noch halbe Kinder, mit ihrem Erstgeborenen zärtlich tändeln, oder wie liebevolle und vollgeliebte Hausherrinnen, welche die Huldigungen einer treuen, ihr mit Leib und Seele ergebenen Dienerschaft mit huld-

voller Freundlichkeit entgegennehmen. Bei seinen großen oben geschilderten Fresken kann man freilich nicht zweifeln, daß sie einen idealen, religiösen Vorgang veranschaulichen sollen. Aber selbst hier tritt der religiöse Gedanke insofern zurück, als die körperliche, ganz realistische gehaltene Bewegung der schwebenden, in Form und Gebehrdung ebenfalls mehr realistisch gehaltenen Figuren (abgesehen von den Engeln) so entschieden hervortritt, daß das innere geistige Motiv der Bewegung, die ideale Bedeutung derselben, die nur in den Nebenumständen angedeutet erscheint, aus letzteren mehr erschlossen werden muß als zur Anschauung gelangt.

Dennoch glaube ich nicht, daß J. Meyer Recht hat, wenn er von Correggio rühmt, „seine Kunst habe die christlich religiöse Empfindung in eine unbefangene menschliche und fröhlich weltliche umgesetzt, aber ohne daß er es wollte und ohne daß ihm der Proceß dieser Umwandlung zum Bewußtseyn kam: naiv und unbewußt sey er, indem er immer die Schönheit und die volle Natürlichkeit des Lebens im Auge hatte, ein geborener Heide gewesen“ (S. 115). Zunächst, denke ich, kann es ihm nicht zum Ruhm angerechnet werden, daß er den dargestellten Vorgang durch allerlei Nebendinge, Merkmale und Andeutungen als einen christlich religiösen ausdrücklich bezeichnet, und doch ihn nur als einen rein menschlichen und fröhlich weltlichen darstellt. Wenn auch geborener Heide, würde er als geborener Künstler diesen augenfälligen Widerspruch zwischen Form und Inhalt, zwischen der erscheinenden und der beabsichtigten Bedeutung, zwischen der Ausführung und der Intention, sich nicht haben zu Schulden kommen lassen. Allerdings war sein religiöses Gefühl wahrscheinlich ohne Tiefe und Innigkeit, eine naive, oberflächliche Empfindung. Aber wenn ihm Meyer doch nicht alle religiöse Empfindung abspricht, sondern nur annimmt, daß dieselbe, wenn er an's Malen gegangen, in eine rein menschliche, fröhlich weltliche sich „umgesetzt“ habe, so nimmt er damit eine psychologische Unmöglichkeit an. Eine Empfindung vermag ebenso wenig wie eine Anschauung in ihr Gegentheil sich umzuwandeln; wir vermögen weder unsere sinnlichen Empfindungen noch unsere Gefühle und Gemüthsbewegungen abzuändern. Wir stehen mithin vor der Alternative: entweder Correggio ist von Gefühl und Gesinnung ein Heide gewesen und hat dennoch fast lauter Heiligenbilder gemalt; oder er ist zwar kein Heide gewesen, aber seine christlich religiöse Empfindung

äußerte sich in so eigenthümlicher Art und Weise, daß sie im Beschauer seiner Gemälde religiöses Gefühl gar nicht oder doch nur indirect hervorzurufen vermag.

Ich denke, die zweite Alternative hat die bei weitem größere Wahrscheinlichkeit für sich, schon darum, weil es auch historisch schwer zu erklären seyn dürfte, wie Correggio in damaliger Zeit, in seinen Lebensverhältnissen und Lebensgange zu einem (persönlichen oder künstlerischen?) Heidenthum gekommen seyn sollte. Ich meinerseits glaube, daß jene eigenthümliche Auffassung und Darstellung religiöser Gegenstände und die aus ihr entspringenden Mängel seiner Heiligenbilder wiederum nur eine Folge seines eigenen, einseitig lyrischen Charakters und des ebenso einseitig lyrischen Gepräges seiner Malerei waren. Weil er nur Gefühle und Empfindungen und zwar vorzugsweise die elementaren Gefühle der Lust und Unlust und insbesondere das Gefühl der Lust in höchst möglicher Steigerung zum Ausdruck zu bringen strebt, so fehlt es allen seinen Figuren nothwendig an Würde und (innerer) Größe. Das Gefühl der Lust, sei es sinnlichen oder geistigen Ursprungs, je stärker es ist und je rückhaltloser es sich äußert, desto mehr löst es das Gleichgewicht des Leibes wie der Seele, die Festigkeit der Haltung, die Selbständigkeit und Entschiedenheit des Auftretens, ja die Bestimmtheit und Eigenthümlichkeit der Charaktere in die gleiche Bewegtheit und unruhige Beweglichkeit des Leibes wie der Seele auf: im Ausdruck höchster, das ganze Wesen beherrschender Lust erscheinen alle Menschen einander so ähnlich, daß man sie für völlig gleichen Charakters halten könnte. Dieser Ausdruck, diese Bewegtheit und Beweglichkeit schließt daher nicht nur eine scharfe und tiefe Charakteristik aus, sondern steht auch mit dem Ausdruck von Würde und Größe in einem so schroffen Widerspruch, daß es schlechthin unmöglich ist, beide zu vereinigen. Correggio könnte mithin sehr wohl von einem lebendigen Gefühl für die Würde und Größe der christlichen Heiligen, namentlich der christlichen Idealgestalten im engern Sinne, durchdrungen gewesen seyn, — und doch wäre er außer Stande gewesen, es zum Ausdruck zu bringen, sobald er daran festhielt, den Schwerpunkt der Darstellung in den Ausdruck höchster Lust und Wonne zu legen. Daß ihm in der That jenes Gefühl nicht fremd gewesen, daß er sogar bestrebt war, ihm einigermaßen gerecht zu werden, glaube ich daraus schließen zu dürfen, daß er in seinen Frescogemälden seinen Figuren einen

so ausnehmenden, das menschliche Maaß weit überschreitenden Umfang gab. Diese bloß äußerliche, leibliche Größe kann freilich die ethische, geistige Größe nie ersetzen, sie ist ein höchst ungenügendes Surrogat, zu dem Correggio auch wohl nur in jenem Conflict seiner Intentionen griff. Und darum machen auch diese colossalen Gestalten keinen christlich religiösen Eindruck. Denn die christliche Religion, wie man auch sonst über sie denken möge, ist nun einmal eine Religion des Geistes und des selbstbewußten und selbstbestimmten Willens, eine durch und durch ethische Religion; selbst im Begriffe Gottes des Vaters tritt seine schöpferische Macht, seine äußerlich sich bethätigende Größe, gegen seine absolut ideale ethische Würde und Hoheit entschieden zurück. Ohne ethischen Gehalt ist daher ein christlicher Charakter kein christlicher, ein Heiliger kein Heiliger; ohne ausdrücklichen Bezug auf ethischen Ursprung und ethische Bestimmtheit ist das Gefühl der Lust wie des Schmerzes kein christliches.

Aus demselben Grunde, weil es den Gestalten Correggio's an Würde und Größe mangelt, gebricht es auch seiner Formgebung an Schönheit im engern Sinne, kommt sie über die bloße Grazie und Anmuth nicht hinaus. Denn nur in innigster Verbindung mit dem Ausdruck der Würde und Größe wird, wie bemerkt, die Anmuth zur Schönheit in jenem engern Sinne, in welchem wir sie den Göttergestalten der Griechen, den meisten Figuren Raphael's u. a. beilegen.

So löst sich, meine ich, der anscheinende Widerspruch zwischen Form und Inhalt in Correggio's religiösen Darstellungen. So erklärt sich die auffallende Erscheinung so großer Vorzüge neben erheblichen unleugbaren Mängeln in seinen Werken. So erklärt es sich, daß seine eminenten Leistungen erst später, nachdem die Verweltlichung der Kunst mehr und mehr um sich gegriffen hatte, volle Anerkennung fanden, und daß er, obwohl noch ganz der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehörig, ein Zeitgenosse der vier andern großen Meister, doch zugleich den Uebergangspunkt bildet aus der Blüthezeit der italienischen Malerei in die folgende Periode, die ich oben zu charakterisiren gesucht habe. Er bezeichnet diesen Uebergang eben nur darum, weil unter seiner außerordentlichen, aber einseitigen Virtuosität die Keime des Verfalls der Kunst, der seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts hervortrat, sich bergen, wenn auch so versteckt, daß sie nur einem scharfen, genau unterscheidenden Auge bemerkbar wer-

den. Der Endpunkt einer Entwickelungsepoche ist eben nicht immer auch der Höhepunkt derselben. —

Dürer.

Albrecht Dürer (1471—1528) ist ein bekannter und berühmter Künstler. Alle Kunsthistoriker zeichnen ihn besonders aus; M. Thausing, der ihn am besten kennen dürfte, erklärt ihn (in seinem trefflichen Werke: „Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.“ Leipzig, Seemann, 1876) für einen der ersten und größten Meister; viele gewiegte Kunstkenner schätzen ihn außerordentlich hoch, und Mancher wird mir vielleicht beistimmen, wenn ich der Meinung bin, daß er der Einzige sey, der den großen italienischen Meistern an die Seite zu setzen sey. Und doch wird, glaube ich, die große Mehrzahl der Kunstfreunde im Stillen sich wundern, wie er zu so weitem Rufe und hohem Ruhme habe gelangen können. Was — werden sie fragen — ist es denn, das seinen Werken einen so großen Werth verleiht? Er sey ja allerdings ein eminenter Zeichner und möge in dieser Beziehung Keinem nachstehen; auch seine Charakteristik sey scharf, tief, bedeutsam. Aber im Colorit und Helldunkel zeichne er sich keineswegs aus; bemerke doch Waagen, einer unserer gewiegtesten Kunstkenner und Kritiker, „seine Gemälde gleichen mehr colorirten Zeichnungen als Gemälden im engern Sinne, obwohl seine Farben kräftig und frisch seyen; aber er habe das Brechen und Verschmelzen der Farben nicht verstanden oder es nicht verstehen wollen, er habe zu sehr die einfachen, ungebrochenen Farben geliebt und eine besondere Vorliebe für das Ultramarinblau gehegt.“ Mit solchem Colorit sey das Helldunkel im höheren (Correggiesken) Sinne unverträglich, und daher sey auch kaum eine Spur von ihm in seinen Bildern zu finden. Sehe man — werden sie fortfahren — vom Technischen ab und richte seinen Blick auf die Formgebung, diesen Hauptfactor aller Bildkunst, so suche man vergeblich nach Anmuth, Grazie, Schönheit der Gestaltung; nur sehr wenige seiner weiblichen Figuren üben einigen Reiz auf unsere Sinne, andere zeigen einen Schimmer von Lieblichkeit und Holdseligkeit; aber im Allgemeinen, fast ausschließlich, stehe seine Malerei in formeller Beziehung doch weit hinter der Formschönheit der italienischen Meister nicht nur ersten, sondern auch zweiten Ranges zurück; von idealer Formschönheit sey in ihr auch nicht

einmal eine Spur, nicht die leiseste Hindeutung zu entdecken. Was endlich seine Composition betreffe, so sey sie zwar immer klar, sinnig, bedeutungsvoll; aber auch ihr mangele es an formeller Abrundung und gefälliger Gruppirung. — Worin also liege der außerordentliche Werth seiner Werke?

Ich antworte: in der ungemein tiefen ethischen Wahrheit seiner Darstellung.

Die Antwort ist so kurz, vielleicht auch auffällig, und wird Manchem daher sibyllinisch dunkel erscheinen, so daß sie nicht nur, wie sich von selbst versteht, eine eingehende Begründung und Rechtfertigung, sondern auch eine vorangehende Aufklärung ihres Sinnes fordert.

Was bedeutet die Wahrheit im künstlerischen Sinne? Weßhalb gilt es allgemein für ein Erforderniß jedes Kunstwerks, daß die Darstellung nicht nur schön, sondern auch wahr sey? Weßhalb wird wenigstens auffällige Unwahrheit allgemein getadelt? Diese schwerwiegenden Fragen lassen sich nicht beantworten, ohne über sie hinaus auf den Begriff der Wahrheit-überhaupt zurückzugehen.

Man definirt gemeinhin, die Wahrheit sey die Uebereinstimmung unserer Vorstellungen (Anschauungen, Begriffe, Ideen) mit dem reellen Seyn. Allein so viel leuchtet auf den ersten Blick ein, daß die Wahrheit der künstlerischen Darstellung nicht mit der erscheinenden Wirklichkeit in Eins zusammenfallen kann. Denn sonst müßten die ersten und berühmtesten Meisterwerke aller Zeiten, die Dichtungen Homer's, der großen griechischen Tragiker, Dante's und Ariost's, Goethe's (Faust) und Shakespeare's (Macbeth, Hamlet ꝛc.), wie die meisten Sculpturen eines Phidias, Alkamenes, Lysippus ꝛc. und die vorzüglichsten Gemälde M. Angelo's, Raphael's, Tizian's, Correggio's, dem Tadel augenfälligster Unwahrheit erliegen. Jene Definition könnte also nur für die Wahrheit eines wissenschaftlichen Ergebnisses, einer Ueberzeugung, Meinung, Annahme ꝛc. gelten. In der That meint man allgemein, die Wahrheit habe nur im Gebiete der Wissenschaft, des Strebens nach (wahrer) Erkenntniß ihren Platz. Allein auch hier zeigt sich bei genauerer Betrachtung, daß der Wissenstrieb keineswegs bloß auf die Erkenntniß der erscheinenden Wirklichkeit, der einzelnen sinnlich wahrnehmbaren Dinge geht. Schon das Kind legt uns oft genug die unbequeme Frage nach dem Was und Warum der erscheinenden Dinge vor. Und die Wissenschaft be-

ginnt erst, wann der Wissenstrieb sich auf die Erforschung dessen wirft, was in den Erscheinungen erscheint und insofern hinter den Erscheinungen oder ihnen zu Grunde liegt. Das aber sind die Dinge selber, das s. g. Ding-an-sich, das reell Seyende, durch das unsere Sinnesempfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen von den Dingen, d. h. die erscheinenden Dinge hervorgerufen werden. Erst wenn wir überzeugt sind, Vorstellungen gewonnen zu haben, die nicht mehr bloß die Dinge, wie sie uns erscheinen, sondern wie sie an sich (realiter) sind, repräsentiren, sprechen wir von wahrer Erkenntniß derselben. —

Aber mit dieser Erkenntniß begnügt sich der Wissenstrieb nicht. Er drängt uns weiter dazu fort, nach den Gründen des Entstehens und Vergehens, der Veränderungen, der Beziehungen und Verbindungen der Dinge und insbesondere nach der Art und Weise ihres Wirkens zu forschen. Warum und wozu diese weiteren Fragen? Weßhalb gehorchen wir dem Wissenstriebe und suchen sie zu beantworten? Offenbar, weil die bloße Erkenntniß dessen, was die Dinge an sich sind, uns wenig oder nichts hilft. Für unsere Existenz und Subsistenz, für unser Wohl und Wehe ist es gleichgültig, wie die Dinge an sich beschaffen seyn mögen; wenn wir nur wissen, was sie für uns sind, so ist unser Interesse an ihnen vollkommen befriedigt. Aber eben dieß erfahren wir nur, wenn wir die Gründe ihres Entstehens und Vergehens, ihrer Veränderungen 2c. und vor Allem die Art und Weise ihres Wirkens auf einander und auf uns erkannt haben; dazu bedürfen wir der Erkenntniß Dessen, was sie an sich sind, darum erhält auch diese Erkenntniß ein Interesse für uns. Denn jenachdem die Dinge so oder so auf einander und auf uns wirken, fördern oder hindern sie die Befriedigung unserer (leiblichen wie geistigen) Bedürfnisse, unser Streben, Wollen und Thun; und ihr Wirken — das zeigt uns die tägliche Erfahrung — hängt wiederum von ihrer Beschaffenheit, ihren Veränderungen, Beziehungen und Verbindungen ab. Wir fragen daher nach den Gründen derselben, wir forschen, von welcher Art ihrer Verbindung, von welcher Zusammenstellung oder Ordnung ihr Wirken bedingt sey, und insbesondere suchen wir zu ermitteln, ob ihr Wirken ein bestimmtes, sich gleichbleibendes, regelmäßiges und somit nothwendiges sey oder nicht, d. h. wir forschen, ob es Gesetze, Normen, Bedingungen für das Wirken und Verhalten der Dinge giebt und worin sie bestehen. Denn es ist klar, wäre ihr Wirken und

Verhalten wie ihr Getrennt- und Verbundenseyn, von denen es abhängt, ein gesetz- und ordnungsloses, durchaus zufälliges, willkürliches, so würde es stets auch nur vom unberechnen- und unbestimmbaren Zufall abhängen, ob ihr Wirken unser Wollen und Thun fördern oder hindern werde; wir würden uns in unserm Wollen und Thun nicht nach ihrem Wirken und Einwirken richten können, und würden mithin kein Interesse haben zu ermitteln, wie sie wirken und beschaffen sind, weil uns diese Erkenntniß nichts nützen würde. —

Aber auch mit der Forschung nach den Gründen des Entstehens und Vergehens, der Veränderungen und Beziehungen der Dinge, nach dem Wie ihres Wirkens, nach Gesetz und Ordnung des Naturverlaufs, begnügen wir uns nicht. Da wir selbst nicht nur nach bestimmten Motiven, sondern auch gemäß bestimmten Zwecken (Absichten) handeln und handeln müssen, weil wir nicht durch ein vages, hin und her fahrendes, sondern nur durch ein unsern Zwecken entsprechendes Thun erreichen, was wir bedürfen und erstreben, so fragen wir endlich auch, ob und wie weit das Wirken und Verhalten der Dinge durch Zwecke bedingt und bestimmt seyn, und in welchem Verhältniß dieselben zu unsern Zwecken wie zum Verlauf und dem Zielpunkt unseres Lebens überhaupt stehen dürften. Gleichgültig, ob mit Recht oder Unrecht, setzen wir ein zweckmäßiges Verhalten, Wirken und Geordnetseyn auch der Dinge voraus und glauben es auch durch Schluß und Folgerung aus den beobachteten Vorgängen in der Natur zu entdecken. — Erst wenn und soweit wir Grund und Zweck des Daseyns, der Beschaffenheit, der Veränderungen, des Wirkens und der Wirkungsweise der Dinge erkannt zu haben glauben, schreiben wir uns ein Wissen im engern Sinne von ihnen zu. Mag dasselbe auch noch so unsicher und beschränkt seyn, — nur so weit als es reicht, messen wir uns wahre Erkenntniß der Natur bei.

Der Sprachgebrauch bestätigt dieß Ergebniß. Wir machen einen Unterschied zwischen Richtigkeit und Wahrheit. Wir sagen nicht, diese Rechnung ist wahr, sondern sie ist richtig, und meinen damit, daß die einzelnen Zahlenwerthe mit der Summirung derselben, dem Facit der Rechnung, übereinstimmen. Wir sagen ebenso wenig: die Zeichnung in diesem Bilde ist wahr, sondern sie ist richtig (correct); nicht: dieß Porträt ist wahr, sondern es ist getroffen, d. h. die Erscheinung der abgebildeten Person ist richtig

wiedergegeben. Wir reden nicht von der wahren, sondern von der richtigen Beschreibung einer Sache, einer Gegend, Begebenheit 2c. Umgekehrt sprechen wir nicht von richtigen Principien, Gesetzen, Zwecken, noch von richtiger Wissenschaft und Kunst, richtiger Religion und Sittlichkeit, sondern nur von wahren Principien 2c., von wahrer Wissenschaft und Kunst 2c. Also den Vor- und Darstellungen einzelner Objecte geben wir das Prädicat der Richtigkeit, wenn wir der Meinung sind, daß sie mit den wirklichen Gegenständen und deren Beschaffenheit übereinstimmen. Das Allgemeine dagegen und Allgemeingültige, das besteht oder doch bestehen sollte, bezeichnen wir, wo wir es in entsprechender Vorstellung erfaßt zu haben glauben, mit dem Prädicat wahr.

Gesetz, Ordnung, Zweckmäßigkeit sind nun aber ethische Begriffe. Denn wir forschen nicht nur, ob und wie weit sie in der Wirklichkeit bestehen und setzen damit ihr Bestehen voraus, sondern fordern und verlangen, daß sie in der Natur wie in unserm eigenen Leben und insbesondere im Zusammenleben der Menschen walten sollen, weil davon unser Wohl und Wehe abhängt. Und weil wir unser Wohl nur erreichen und fördern können, wenn wir wissen, worin es selber besteht, so fragen und forschen wir zugleich nach unserm wahren Wohl und betrachten dasselbe ebenfalls als ein Seynsollendes. Das Seynsollende aber ist das entscheidende Grundelement im Begriff des Ethischen (wie ich in meinen Grundzügen der praktischen Philosophie Thl. I, S. 100 ff. dargethan habe). Der Begriff der Wahrheit ist mithin selbst ein ethischer Begriff, und nur darum haben wir zugleich das Gefühl, daß wir nach Erkenntniß der Wahrheit streben sollen und die erkannte Wahrheit nicht verleugnen noch entstellen dürfen.

Aber der Begriff der Wahrheit ist implicite auch ein ästhetischer Begriff in doppelter Beziehung. Zunächst darum, weil wir an der Erkenntniß der Wahrheit ein Wohlgefallen haben, weil die wahre Vor- und Darstellung ein Gefühl der Lust, die unwahre ein Gefühl der Unlust uns erweckt. Kein Mensch, wenn er auch Andere zu täuschen sucht, liebt es doch, selbst getäuscht zu werden, liebt es ebenso wenig, sich selbst zu irren; es verstimmt, es ärgert Jeden, auch wo es ihm keinen Nachtheil bringt. Jeder freut sich dagegen, wenn er das Richtige getroffen, wenn seine Auffassung, seine Ueberzeugung, seine Ideen, Principien 2c.

als wahr sich bewähren. Andererseits sind Gesetzlichkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit, auf deren wahre Erkenntniß es uns vornehmlich ankommt, ebenfalls ästhetische Begriffe. Das Zufällige, das willkürlich bald so, bald anders Gebildete, das Ordnungslose, Confuse, Chaotische, das Zweckwidrige mißfällt uns unmittelbar und unwillkürlich; der entgegengesetzte Eindruck, je stärker und bestimmter er ist, desto mehr erregt er unser Wohlgefallen.

Das sind allgemein anerkannte Thatsachen, und auf ihnen beruht die allgemeine Forderung an jeden Künstler und jedes Kunstwerk, daß die Darstellung, worin auch der Gegenstand derselben bestehen möge, wahr seyn müsse.

Es versteht sich von selbst, daß auch Dürer's Werke, so gewiß er ein ächter Künstler ist, diese Forderung erfüllen, und daß mit hinauf dieser selbstverständlichen Eigenschaft der besondere hohe Werth seiner Arbeiten nicht beruhen kann. Ich habe daher die Wahrheit seiner Darstellung ausdrücklichals „ethisch", als ethisch par excellence, bezeichnet, um anzudeuten, daß es ihm nicht bloß auf die Wahrheit in jenem allgemeinen Sinne ankommt, sondern daß er allen Nachdruck auf die im engern Sinne ethische Wahrheit legt, indem er überall den sittlichen Charakter seiner Personen, ihr sittliches oder unsittliches Verhalten, ihre sittlichen Eigenheiten, Verhältnisse und Beziehungen, kurz das sittliche Element zum Hauptfactor des geistigen Gehalts, der ideellen Bedeutung seiner Darstellung macht. Dieß Element beherrscht nicht nur seine Conceptionen, seine Wahl der Gegenstände, seine Charakteristik, sondern auch seine Formgebung, seine Gruppirung der Figuren, seine ganze Composition bis auf die Nebendinge, Localität und Hintergrund. Nur wenn es dieß Element gestattet und nichts an Präcision des Ausdrucks verliert, strebt er nach Schönheit der Form, immer aber nur so weit als sie in der Natur reicht, immer fürchtend, daß er durch selbstgemachte Modification derselben, durch Ueberschreitung der natürlichen Schranken die Wahrheit verletzen könnte, — keinen Augenblick dagegen zögernd, die Schönheit der Form zu mindern, zu opfern und an deren Stelle sogar die Häßlichkeit zu setzen, sobald es zur Verschärfung des Ausdrucks der sittlichen Wahrheit ihm dienlich oder nothwendig erschien.

Daß in der That die Wahrheit in diesem Sinne als das bestimmende Hauptelement und Grundmotiv aller seiner Darstellungen, als das Princip seiner ganzen künstlerischen Thätigkeit bezeichnet werden kann, dafür zeugt zunächst seine Persönlichkeit,

sein Leben und Charakter. So hoch er auch als Künstler nicht nur von seinen deutschen Landsleuten, sondern auch von italienischen und niederländischen Kunstverständigen geschätzt ward, noch höher ward er als Mensch wegen seines tief sittlichen Charakters, seiner hervorragend ethischen Würde geachtet und verehrt. Melanchthon, der, bei seinem Aufenthalt in Nürnberg (1526) behufs der Einrichtung des neuen Gymnasiums, ihn kennen lernte und mit ihm sich befreundete,*) sagt von ihm: „Die Malerkunst, so hoch sie auch gestanden, war nur das wenigst Bedeutende an ihm im Vergleich zu seinem Geiste, mit dem er alle Dinge erfaßte und in sich verarbeitete.“ Und Camerarius, der erste Director des neuen Gymnasiums, giebt ihm das Zeugniß: „Er war von einer großen Begierde getragen, sich geistig und sittlich zu vervollkommnen, was ihm so gelang, daß er mit Recht für den besten Menschen gehalten wurde. Und obwohl er so hoch stand, strebte er doch in seinem großen, erhabenen Geiste immer noch nach Höherem.“ Er rühmt von seinen Werken, daß „in ihnen nichts Unreines (nulla spurcities), nichts Unziemliches und Unwürdiges (nullum dedecus) sich zeige“. Er fügt hinzu: „Seine Rede war so anmuthend und lieblich, daß denen, welche sie hörten, nichts mehr leid that, als wenn er aufhörte zu sprechen.“ Wie hoch ihn sein Jugendfreund Wilibald Pirkheimer, der bekannte Gelehrte und Staatsmann, schätzte, ergiebt sich aus zahlreichen Stellen in dessen Schriften und Briefen.

Auf Pirkheimer's Zeugniß hin hat man bisher allgemein angenommen, daß Dürer's Frau, Agnes geb. Frey, die Tochter eines angesehenen Mannes aus angesehener Familie (der nach Thausing wahrscheinlich nicht Mechaniker von Profession war, sondern nur gern mit mechanischen Spielereien sich beschäftigte), eine Art von Xantippe gewesen sey; wenigstens behauptet Pirkheimer, daß sie ihren Mann „todt geärgert habe“. Thausing weist nun zwar die Umstände und Verhältnisse des Nähern nach, aus denen erhellt, daß und warum wir uns auf Pirkheimer's Zeugniß in diesem Punkte nicht verlassen dürfen, indem er wahrscheinlich nur aus persönlichem Zorn und Aerger so übel auf Frau Agnes zu sprechen war, und daß wir daher keinen Grund haben, das ehe-

*) Es existirt bekanntlich ein von Dürer gestochenes Bildniß Melanchthon's, m. E. das einzige, das des großen Reformators würdig ist, d. h. das nicht bloß seine äußere Erscheinung treffend wiedergiebt, sondern auch seinen persönlichen Charakter wie seine hohe ethische Würde und geistige Begabung erkennen läßt.

liche Verhältniß Dürer's als ein unglückliches anzusehen. Denn Dürer selbst habe nie und nirgend Klage über seine Frau geführt, habe sie mehrmals und offenbar mit Liebe und Sorgfalt porträtirt, sie auf seine niederländische Reise mitgenommen ꝛc. Indessen läßt sich doch wohl kaum voraussetzen, daß Pirkheimer gar keine Ursache gehabt habe, Frau Agnes so schwer und scharf anzuklagen. Dürer selbst äußert allerdings in seinen vielen Briefen und handschriftlichen Aufzeichnungen nirgends ein tadelndes Wort über sie, aber — er lobt sie auch nirgend; er erwähnt ihres Charakters und Benehmens gar nicht. Das ist schon ein schlimmes Zeichen. Dazu kommt ein zweiter bedenklicher Umstand. Das sprechendste Bildniß, das wir von ihr besitzen,*) zeigt so harte Züge und einen so strengen, finstern Ausdruck, daß sie zwar immerhin ihren Mann nicht todt geärgert haben mag, doch — nach diesem Bildniß zu urtheilen — keine liebenswürdige Frau gewesen seyn kann. War also Dürer's Ehe keine unglückliche, so war das wohl vornehmlich sein Verdienst; es wird sein Pflichtgefühl, seine Langmuth und Milde, seine Freundlichkeit des Herzens gewesen seyn, die ihn bewog, jede Klage über sein eigenes Weib zurückzuhalten, ihre Schwächen geduldig zu tragen, und sie stets mit Nachsicht und Liebe zu behandeln. Immerhin indeß bleibt es zweifelhaft, wie sein eheliches Verhältniß sich gestaltet haben mag; um so unzweifelhafter ist es, daß sein Verhältniß zu Vater und Mutter und Geschwistern ein mustergültiges war. Hier besitzen wir von seiner eigenen Hand zahlreiche Zeugnisse von der rührenden Pietät, Liebe und Verehrung, mit der er seine Eltern und insbesondere seine fromme Mutter umfaßte, hegte und pflegte, wie von seiner brüderlichen Liebe zu seinen Geschwistern (Thausing, S. 36 ff.). — Die gleiche Pietät, Liebe und Treue bewies er seiner Heimathstadt und dem deutschen Vaterlande. Auf seiner italienischen Reise (1505—1507) verweilte er bekanntlich längere Zeit in Venedig; dort fanden seine Gemälde so großen Beifall, daß die Signoria ihm einen Jahrgehalt anbot, wenn er in Venedig sich niederlassen wollte. Dürer lehnte das Anerbieten ab. Dasselbe geschah auf seiner Reise nach den Niederlanden (1520). Hier wurde er noch mehr gefeiert als in Venedig, und hier war es der Magistrat von Antwerpen, der ihm einen jährlichen, nicht unbedeutenden

*) Es ist eine Silberstiftzeichnung von Dürer's Hand, die auf der Hofbibliothek zu Wien sich befindet. Thausing, S. 436.

Ehrensold zusicherte, wenn er bleiben wollte. Dürer lehnte wiederum ab. Und doch hatte Nürnberg nichts für ihn gethan, ja es scheint kaum gewußt zu haben, welchen Schatz es in seinen Mauern barg. Wenigstens als Kaiser Max dem von ihm hochgeschätzten Meister Steuerfreiheit verleihen wollte (1512), protestirte der Rath von Nürnberg gegen diesen Beschluß, — und der hochherzige patriotische Bürger verzichtete auf das kaiserliche Gnadengeschenk. Dafür ernannte ihn der Kaiser zwar zu seinem Hofmaler und setzte ihm ein jährliches Gehalt von 100 Gulden aus. Aber nach dessen Tode erlangte Dürer bei Carl V. nur mit Mühe die Bestätigung seiner Würde, und sein Gehalt ward ihm erst 1527 ausgezahlt, weil der Rath von Nürnberg, dem der Kaiser die Zahlung aufgetragen hatte, längere Zeit (wegen Ab- und Gegenrechnungen ꝛc.) sich weigerte, dem Befehl zu gehorchen. Dürer, weit entfernt, sich gekränkt zu fühlen, glücklich und dankbar, ein Sohn Nürnbergs zu seyn, machte dem Rathe, der ihm nie einen Auftrag ertheilt hatte, sein letztes großes Gemälde, die berühmten vier Apostel, zum Geschenk. —

Dieß Bild hat er m. E. gemalt als eine Art von Sinnbild reiner evangelischer Christlichkeit und Vorbild evangelisch-kirchlicher Kunst. Denn in Gemeinschaft mit seinem Freunde Pirkheimer hatte sich Dürer schon 1518 für Luther erklärt und ihm als Zeichen seiner Verehrung ein Geschenk übersandt. Mit tiefster Theilnahme folgte er dem Verlaufe der reformatorischen Bewegung, insbesondere den Thaten und Schicksalen Luther's, wie die rührenden Klageergüsse (in seinem während der niederländischen Reise geführten Tagebuche) über die vermeintliche Gefangennehmung Luther's — die ihn rettende Entführung nach der Wartburg — beweisen. Diese Theilnahme, diese Begeisterung für Luther's reformatorisches Streben und Wirken, dieser Abfall von der alten Kirche, der er bisher in kindlicher Frömmigkeit zugethan gewesen, entsprang sicherlich nicht aus Zweifeln oder Abweichungen vom kirchlichen Dogma, auch schwerlich aus Mißfallen an der hierarchischen Verfassung oder an den Einrichtungen des Gottesdienstes, sondern aus der *ethischen* Tiefe seines Gemüths, aus der Reinheit, Lauterkeit und Zartheit seines *sittlich*-religiösen Gefühls. Darauf vornehmlich beruhte seine Geistesverwandtschaft mit Luther und Melanchthon, das war es, was ihn fest und innig mit ihnen und ihren Ideen und Zielpunkten verband. Denn im Grunde ging ja die Reformation selbst nicht

vom religiösen Dogma, sondern vom religiösen Ethos, von dem durch den Ablaßkram und ähnliche Ausschreitungen des tiefgesunkenen Klerus schwer verletzten sittlichen Gefühl Luther's und seiner Anhänger aus: von dem kirchlichen Dogma, an dem Papstthum und der Hierarchie rüttelte Luther ja erst, als er mit seiner Predigt gegen die eingerissenen Mißbräuche bei Papst und Klerisei kein Gehör fand.

Der Sinn, in welchem Dürer die Reformation auffaßte, spiegelt sich nicht nur in Wort und Schrift, nicht nur in seinem Leben und Charakter, sondern auch in seinen Werken ab, insbesondere in jenem obenerwähnten allbekannten Gemälde, das die Apostel Johannes und Petrus, Paulus und den Evangelisten Marcus, paarweise zusammengeordnet, darstellt. Man hat früher ziemlich allgemein angenommen, daß Dürer in ihnen zugleich die Merkmale der vier Temperamente habe veranschaulichen wollen. Es wäre an sich wohl möglich, daß ihm dieser Gedanke bei der Charakteristik derselben vorgeschwebt hätte; denn die Lehre von den vier Temperamenten war damaliger Zeit besonders im Schwange. Aber abgesehen davon, daß er — wie der berühmte Kupferstich der „Melancholia“ mit der Nummer. I. beweist — denselben Gedanken früher schon gehegt und auszuführen begonnen hatte, steht der Annahme die unüberwindliche Schwierigkeit entgegen, daß sich nicht bestimmen läßt, welches Temperament die einzelnen Figuren repräsentiren sollen, d. h. der unerklärliche Umstand, daß Dürer's Charakteristik, sonst überall hervorragend prägnant und deutlich, hier gerade bei diesem mit größter Sorgfalt ausgeführten Gemälde so schwach und ungenügend ausgefallen seyn sollte, daß man nicht zu erkennen vermag, was er beabsichtigte. Jedenfalls war bei diesen biblischen Figuren, den drei Hauptaposteln und dem Hauptevangelisten, eine religiöse Idee das Hauptmotiv für die Wahl, Zusammenstellung und Charakteristik derselben. Und da lag es, meine ich, doch wohl am nächsten, daß er im Sinne gehabt, den Geist der Reformation, der neuen Kirche in ihrem Verhältniß zur alten anzudeuten. Johannes erscheint in der h. Schrift vorzugsweise als Apostel der Liebe, der Gefühlsinnigkeit und Gefühlsbegeisterung, Paulus als Apostel des Glaubens und der christlichen Erkenntniß, Petrus als Apostel des rückhaltlosen Vertrauens, der Hoffnung und Zuversicht, des energischen, raschen, aber auch oft irrigen Wollens und Handelns. Sie sind mithin zusammengestellt als die apostolischen Vorbilder

der drei christlichen Tugenden, der tiefinnigen Verschmelzung von Religion und Sittlichkeit, in der die wahre evangelische Frömmigkeit besteht. Marcus ist hinzugefügt als der vornehmste Evangelist, der die Lehren Christi und die dem Christenthum zu Grunde liegenden Thatsachen, die Quellen und unantastbaren Normen wahrer Christlichkeit, die Keime und Anfänge der apostolischen noch unverfälschten Kirche, am klarsten und vollständigsten berichtet. Daher erscheint er nur im Hintergrunde, von der großartigen Gestalt des Paulus fast verdeckt. Aber auch Petrus hat die gleiche Stellung, nicht neben, sondern hinter Johannes, so daß man nur Kopf und Schultern von ihm erblickt. Und während Paulus und Johannes in der vollen Kraft und Reife des Mannesalters sich präsentiren, zeigt Petrus in Gesichtszügen und geistigem Ausdruck deutliche Spuren des beginnenden Greisenalters. Johannes und Paulus treten mithin so auffällig hervor und ziehen so entschieden die Blicke auf sich, daß man nicht umhin kann, diese Bevorzugung für absichtlich zu halten und hinter ihr einen bestimmten Gedanken des gedankenreichen, tiefsinnigen Meisters zu suchen. Wollte Dürer vielleicht andeuten, daß für die neue evangelische Kirche nicht der gefeierte Stifter der alten, nicht das Selbstvertrauen, die Kraft und Verdienstlichkeit der guten Werke, sondern Paulus und Johannes, der Glaube in der Liebe und die Liebe im Glauben, basirt auf die evangelischen Thatsachen, den Grund- und Eckstein bilden, auf dem sie sich aufzubauen habe? — Dieser Gedanke wäre ganz im Geiste Luther's gewesen, und aus der Interpretation des Gemäldes würde es sich zugleich erklären, wie Dürer dazu gekommen, für ein Bild, mit dem er, der evangelisch gewordene Künstler, seiner evangelisch gewordenen Vaterstadt ein Geschenk machen, und sich ein Andenken stiften wollte, diesen so einfachen Stoff zu wählen, auf diese Darstellung einen so großen Werth zu legen. —

Der weitaus größte Theil von Dürer's Werken gehört dem Gebiete der Heiligenmalerei an. Seine Oelgemälde, abgesehen von den Bildnissen und zwei vereinzelten Ausnahmen, sind sämmtlich religiösen Inhalts. Aber auch die große Mehrzahl seiner (108) Kupferstiche und seiner (170) Holzschnitte, wie seiner ungezählten Handzeichnungen, Studien und Entwürfe bewegen sich in demselben Gebiete. Namentlich ward er nicht müde, das Leben Jesu, insbesondere die Hauptmomente der Passion, immer von Neuem darzustellen. Er sah, bemerkt Thausing, seine höchste Lebensaufgabe darin, die Geschichte „von der sündigen Menschheit Erlösung“

— wie der Sänger des 18ten Jahrhunderts sich ausdrückt — im Bilde nachzudichten. Das Leben und Leiden Jesu, diese größte aller weltgeschichtlichen Thatsachen, hat er denn auch in einer Tiefe erfaßt, wie vor ihm und nach ihm kein Meister" (S. 360). Und dieser eminente Vorzug beruht hauptsächlich auf der eindringenden Schärfe und überzeugenden Klarheit, mit der er die sittlich-religiöse Seite jedes Vorgangs zu erfassen, hervorzukehren, und zu lebensvoller Anschauung zu bringen weiß. Er idealisirt in keiner Weise, er stellt das Ereigniß ganz so dar, wie es wirklich sich begeben haben konnte. Aber diese Wirklichkeit trägt das Gepräge der ethischen Wahrheit: so mußte die Begebenheit, die Handlung, die Situation sich darstellen, wenn sie auf sittlich-religiösen Motiven ruhte und vom sittlich-religiösen Standpunkt angeschaut ward. Um zu zeigen, daß die heilige Geschichte, so verschiedenartig auch die äußerliche Form und Weise ihres Verlaufs sich denken lasse, doch ihrem geistigen Gehalte nach unwandelbar dieselbige bleibe, stellte er sie in immer neuen Wendungen, unter den mannichfachsten Modificationen dar. Und doch ermüden diese Widerholungen nicht. Die zahllosen Gestalten, unter denen die Nebenfiguren mannichfaltigst wechseln, während die Hauptfiguren, Christus, die Apostel, die Jungfrau, überall wiederkehren, weit entfernt, sich in allgemeine schablonenartige Typen zu verflüchtigen, haben stets die Züge lebendiger Individualität, zeigen immer neue charakteristische Eigenthümlichkeiten. — Das Gleiche läßt sich von seinen vielen Marienbildern sagen. Seine Madonna ist stets dieselbe, überall nur die Mutter Christi, die stille, demüthige Magd des Herrn, die für sich selbst nicht den geringsten Anspruch auf Beachtung erhebt, mit hingebender Liebe in den Anblick ihres Sohnes versunken, mit ihm beschäftigt, auf ihn hinweisend, — möge sie als mütterliche Hausfrau, in Gestalt, Kleidung, Beschäftigung ganz einer Nürnberger Bürgersfrau gleichend, sich präsentiren, oder in Gemeinschaft mit ihrem Sohn Rosenkränze an die geistlichen und weltlichen Würdenträger austheilen, oder zum Himmel aufschweben, um mit ihm sich wieder zu einigen, oder in der Glorie des ewigen Reichs Gottes die h. Dreifaltigkeit anbeten. Und doch erscheint sie zugleich mannichfach individualisirt, nicht nur äußerlich in Gesichtszügen, in Gestalt und Haltung, sondern auch im geistigen Ausdruck ihres Wesens, bald mehr in jugendlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit, bald mehr in matronenhafter Würde, — aber nie idealisirt,

nie über ihre bescheidene Stellung als bloßen Organs der göttlichen Gnadenwirkung hinausgehoben, und daher überall, wo sie (wie in den Kupferstich- und Holzschnittpassionen oder in dem Holzschnittwerke, das ihr Leben darstellt) nicht dem Kinde, sondern dem handelnden oder leidenden Christus gegenüber tritt, von seiner ethisch-idealen Würde und Hoheit weit überragt. —

Ebenso tief und scharf blickte Dürer in die Seele der Personen, die er porträtirte, und erfaßte und veranschaulichte den Kern ihres Wesens, ihre ethische Gesinnung, ebenso klar und prägnant wie den Charakter eines Johannes und Paulus. Er wußte, daß ein Bildniß, dem der Ausdruck dieses Kerns der menschlichen Persönlichkeit fehle, kein Bildniß, ein Charakter ohne ethischen Gehalt kein Charakter sey, und daß mithin jede charakterlose Figur auf jedem Bilde nur einen leeren Fleck bezeichne, den der Künstler nicht auszufüllen gewußt. Daher haben auch seine allegorischen Darstellungen eine oft tiefsinnige, ethische Bedeutung (z. B. die schon erwähnte Melancholie, das s. g. große Glück, Ritter, Tod und Teufel u. a.). Und wenn er sich einmal herabläßt, ein Genrebild zu zeichnen, so weiß er, wie sein tanzendes Bauernpaar, sein Courier u. A. zeichnen, der treffenden Individualisirung der Figuren noch einen ethischen Zug beizumischen, dort den Ausdruck der Genugthuung und der Freude des (noch unverdorbenen) Volks an dem einfachsten bescheidensten Vergnügen, hier des Pflichteifers des Couriers, so rasch wie möglich die Botschaft zu überbringen. Ja selbst in die Landschaft, die häufig den Schauplatz der Handlung bildet oder ebenso charakteristisch wie bedeutsam die Hintergründe füllt, klingt dieser ethische Grundton seiner Seele hinein und ertheilt ihr eine bezeichnende Stimmung. „In Dürer's landschaftlichen Studien, bemerkt Thausing treffend, weht etwas von der frohen Empfindung, mit welcher der deutsche Städter aus seinen engen Mauern unter Gottes freien Himmel hinaustritt, von jener Osterfeiertags-Stimmung, die Goethe im Faust geschildert hat."

Vergegenwärtigt man sich diese Menge von Darstellungen aus allen Gebieten der Kunst und insbesondere diese überschwengliche Fülle von stets verschiedenen und stets bedeutsamen Charakteren, so versteht man, was der lombardische Maler Lomazzo meinte, wenn er behauptete: „Dürer habe mehr erfunden, als alle andern Maler zusammengenommen." Denn in Wahrheit liegt und bewährt sich die Erfindungskraft des Künstlers auf dem

Felde der Charakteristik, weil, wie bemerkt, eine Figur ohne Charakter im Grunde keine Figur ist. —

Wer Dürer in die Reihe der Naturalisten und Realisten stellt, dem ist einfach zu entgegnen, daß er ihn nicht versteht. Dürer ist Idealist, durch und durch Idealist; aber sein Idealismus ist nicht der antike, plastische, formale, dem die Schönheit das erste Erforderniß war; es ist der höhere ethische Idealismus, der, wie bemerkt, die Formschönheit nicht fordert, sondern nur zuläßt, wo und soweit sie mit der ethischen Wahrheit verträglich ist. Daher finden wir in seinen Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten, nur selten nackte Frauengestalten, und wo er sie darstellt, zeigt er sie uns nicht in jugendlicher Anmuth und Grazie, sondern in ältlicher Bildung, fast eher häßlich als schön.*) Es kann in dieser Beziehung keinen größeren Gegensatz geben als zwischen dem bekannten Gemälde der Glücksgöttin von Guido Reni und dem freilich weniger bekannten Kupferstich Dürer's, dem s. g. „großen Glück": dort eine lächelnde, blühende, in graziöser Bewegung dahinschwebende Mädchengestalt mit allen Reizen sinnenfälliger Schönheit ausgestattet, hier eine ältliche, ernste, mehr drohende, als anlockende Frauengestalt in großartigen, an Michel Angelo erinnernden, aber unschönen Formen. Denkt man gegenüber dieser Gestalt an die zwar nicht sich aufdrängende, sondern stille, anspruchslose, aber um so lieblichere Anmuth, die viele Madonnen Dürer's und fast alle seine nackten Kinder- und Engelgestalten auszeichnet, so wird man sich der Ueberzeugung kaum erwehren können, daß Dürer keineswegs des wahren künstlerischen Schönheitssinnes ermangelte, sondern absichtlich darauf verzichtete ihn zu zeigen, wo der verführerische Sinnenreiz dem Verständniß seiner Intentionen und Motive, dem Eindrucke der ethischen Wahrheit seiner Darstellung Abbruch thun mußte.

Man hat sich darauf berufen, daß Dürer in seinen Schriften, namentlich in seiner Lehre von den Proportionen der menschlichen Gestalt, so oft und nachdrücklich das Studium der Natur empfiehlt. Aber wenn man meint, daß er damit sich selber für einen Natu-

*) Die vier Kupferstiche, der s. g. Traum, die vier Hexen, der Raub der Amymone und die s. g. Eifersucht oder der große Satyr, die einzigen mit nackten, nahezu schönen Frauengestalten, sind, wie Thausing m. E. mit Recht behauptet, Copieen Dürer's nach Originalen seines Lehrers Wohlgemuth, der auch Kupferstecher und als solcher wie als Maler viel bedeutender war, als man gemeinhin annimmt.

ralisten erklärt habe, so hat man ihn eben wiederum nicht verstanden. Die oft citirte Hauptstelle lautet: „Das Leben in der Natur giebt die Uebereinstimmung der Theile bei den verschiedenen Constitutionen zu erkennen; darum siehe sie fleißig an, richte dich danach, und gehe nicht ab von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden. Denn wahrhaftig, die Kunst steckt in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Allerdings eine dringende Empfehlung des Studiums der Natur, aber keine Empfehlung des Naturalismus und Realismus, der bloßen Nach- und Abbildung der Natur. Was der Schüler studiren, wonach er sich „richten“ soll, ist nach Dürer's Worten nicht die äußere, sinnenfällige Erscheinung, sondern die in der lebendigen Natur sich zu „erkennen“ gebende „Uebereinstimmung“ der Theile bei den verschiedenen Constitutionen (den verschiedenen Gattungen und Arten der lebendigen Geschöpfe), also die Ordnung und Verbindung der Theile zum Ganzen, die harmonische Gestaltung der Dinge, die auf den allgemeinen Form- und Bildungsgesetzen der Natur beruht. Nur weil die Natur gesetzmäßig schafft und waltet und damit die Dinge harmonisch formt und componirt, „steckt“ die Kunst in ihr; und nicht wer die Natur bloß copirt, sondern wer jene in ihr waltende Uebereinstimmung, Ordnung, Harmonie erkennt, und sie der beigemischten zufälligen, von Gesetz und Ordnung abweichenden, und damit disharmonischen, unkünstlerischen Elemente entledigt, der hat die in ihr verborgene Kunst „herausgerissen“, der ist Künstler. — An einer andern Stelle bemerkt Dürer: „Liegt nun auch alle Schönheit in der Natur beschlossen, so besteht doch für die beschränkte Menschenkraft die Schwierigkeit, sie zu erkennen und im Bilde wiederzugeben.“ Und, fügt er hinzu, „es lebt auch kein Mensch auf Erden, der schließlich sagen könnte, wie die allerschönste Gestalt der Menschen seyn könnte. Niemand weiß das denn Gott allein. Die Wahrheit hält allein inne, welches der Menschen schönste Gestalt seyn könnte und keine andere“ (Proportionslehre, III. T. 11). Damit will er offenbar wiederum sagen, daß wenn auch alle Schönheit in der Natur liegt, sie doch nicht in der sinnenfälligen und sinnengefälligen Erscheinung besteht. Denn diese zu erkennen kann keine Schwierigkeit seyn, da es bei ihr gar keines „Erkennens“ bedarf, sondern die bloße Sinnesempfindung und Sinnesperception genügt; sie im Bilde wiederzugeben, kann ebenfalls keinem Künstler schwer fallen, da

sie ja nur einfach nachzubilden, zu copiren wäre. Und wenn Dürer weiter behauptet, kein Mensch wisse, wie die „allerschönste" (die ideal-schöne) Menschengestalt seyn könnte, das wisse nur Gott allein; diesen Ausspruch aber durch den Zusatz erläutert, daß die Wahrheit allein diese schöne Gestalt „innehalte" (enthalte), d. h. daß in der Wahrheit allein auch die höchste Schönheit liege, so meinte er, denke ich, die wahre Schönheit sey nur die Form und Bildung, die Gott dem Menschen als Seinem Ebenbilde anerschaffen habe, die Schönheit vor dem Sündenfalle, die durch keine unsittlichen Begierden, Affecte, Leidenschaften entstellte und und verfälschte Schönheit, die der Mensch nicht mehr zu erkennen vermöge. Daß diese Interpretation seiner Worte richtig seyn dürfte, erhellt m. E. aus einem Briefe Melanchthon's (an Georg von Anhalt), in dem er bemerkt: Dürer habe einmal geäußert: „Als Jüngling habe er die bunten und vielgestaltigen Bilder geliebt, und habe bei der Betrachtung von Kunstwerken die Mannichfaltigkeit in einem Gemälde am meisten bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beobachten und deren ursprüngliches Antlitz (faciem nativam) nachzubilden, und da habe er erkannt, daß die Einfachheit (simplicitas) die höchste Zierde der Kunst sey." Mit der „nativa" facies naturae meinte er, denke ich, wiederum die Natur, wie sie aus der Hand Gottes hervorgegangen, die ursprüngliche, von Gott unmittelbar gebildete Menschennatur. Denn daß er hier wie in den übrigen angeführten Stellen unter „Natur" die menschliche Natur verstand, kann wohl keinem Zweifel unterliegen, da ja Dürer, wenn er die Natur im engern Sinne auch liebte und studirte, doch nicht Landschafts-, sondern Historienmaler war. Und wenn er „die Einfachheit" für die höchste Zierde der Kunst erklärte, so meinte er sicherlich nicht die Einfachheit im quantitativen Sinne, die Beschränkung auf einen möglichst geringen Umfang, eine möglichst geringe Anzahl von Figuren und Farben, sondern die qualitative Einfachheit, die Klarheit, Faßlichkeit und Uebersichtlichkeit der Darstellung, d. h. es war nur ein anderer Ausdruck für jene auf Ordnung und Gesetz beruhende „Uebereinstimmung" der Theile des Ganzen, durch die allein Einfachheit im qualitativen Sinne zu erreichen ist. —

Was endlich Dürer's Verhältniß zur Renaissance betrifft, so erklärt es sich wiederum aus dem Grundzuge seines eigenen Wesens und Charakters wie aus seinem principiellen Streben

nach ethischer Wahrheit der Darstellung, daß bei ihm von „Renaissance“ im eigentlichen engern Sinne keine Spur sich findet. Obwohl er, wie bemerkt, zwei Jahre in Italien sich aufhielt und wahrscheinlich schon gegen Ende seiner ersten Wanderschaft (1494) den Boden, wo die Kunst wiedergeboren worden, betreten hatte (wie Thausing nachweist), so übte die gefeierte Antike doch weder auf den Inhalt noch die Form seiner Werke einen nachweisbaren Einfluß. Von Oelgemälden existirt nur ein einziges von ihm, dessen Vorwurf der griechischen Mythologie entlehnt ist, jenes Bild auf der Burg von Nürnberg, Hercules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln, — m. E. mehr mit der bloßen Hand als mit dem Geist und dem Herzen gemalt. Unter seinen Stichen und Holzschnitten finden sich zwar mehrere Blätter mit mythologischen Darstellungen, aber theils so gefaßt und behandelt, daß sie eine allegorische Bedeutung gewinnen (z. B. der Raub der Proserpina), theils so, daß sie nicht wie aus eigenem Antrieb, sondern mehr wie auf Bestellung, wenn auch nur des Zeitgeistes, gefertigt zu seyn scheinen. Die antike Mythologie, Geschichte, Poesie, obwohl er sie wahrscheinlich ebenso gut oder schlecht kannte wie die meisten italienischen Künstler, zog ihn mithin keinen Fuß breit von der einmal eingeschlagenen, seinem Wesen und Charakter entsprechenden Bahn ab. Aber auch hinsichtlich der Technik, Formgebung und Composition übte, wie Thausing mit Recht bemerkt, die venetianische Malerei, mit der Dürer doch so lange verkehrte, keinen nachhaltigen Einfluß auf ihn; und die Einwirkung Mantegna's, die in einigen seiner Jugendwerke sich zu erkennen giebt, streifte er später wieder von sich ab. Ja, er scheint absichtlich der Antike den Rücken gekehrt zu haben, er wollte nicht „antikisch“ seyn. Wenigstens schreibt er in einem seiner Briefe aus Venedig (vom 7. Februar 1506): „Auch sind mir ihrer Viele (der venetianischen Maler) feind, und machen mein Ding [meine Malerei] in Kirchen nach, wo immer sie es bekommen mögen. Nachher schelten sie es und sagen, es sey nicht antikischer Art und darum sey es nicht gut.“ Und er wollte nicht im venetianischen Styl, nicht in „antikischer Art“ malen, weil er zu wenig ethische Wahrheit in ihr fand. In der That „er gelangte selbständig zu jener mustergiltigen, seitdem typisch gewordenen Darstellung der heiligen Geschichte, an der die ganze moderne Menschheit ihre sittigende Erbauung gefunden hat“

(Thausing, S. 255), — und nur in dieser Darstellung und ihrer tiefen charaktervollen Eigenthümlichkeit ist er ganz er selbst. —

Dürer war der deutsche Lionardo da Vinci, ein ebenso grübelnder und forschender, erfinderischer, Bahn brechender Geist wie jener.*) Aber obwohl seine Gedanken tiefer und vielseitiger, seine Erfindungen — wie die von ihm zuerst beim Kupferstich angewendete Radir- oder Aetzkunst beweist**) — nützlicher und bedeutender waren, als die des großen Italieners, so folgte doch dem deutschen Lionardo kein Michel Angelo, kein Raphael, nicht einmal ein Tizian, ein Correggio.***) Es folgten nur Hans Holbein d. J. und Lucas Kranach, die einzigen beiden außer Dürer, die, neben ihm allgemein als die vorzüglichsten deutschen Maler des 16ten Jahrhunderts anerkannt, den großen italienischen Meistern gegenüber gestellt werden können. Dem guten Lucas indeß thut man, wie E. Förster bemerkt, offenbar Unrecht, wenn man ihn an solche Größen anreiht und mit ihnen vergleicht. Er war ein keineswegs unbedeutendes Talent, aber kein Genius wie Dürer und seine italienischen Nebenbuhler. Von solchen Sternen ersten Ranges wird sein lobenswerthes Colorit, der ächt deutsche Typus und der natürliche, anspruchslose Liebreiz seiner Frauenköpfe, die große Ursprünglichkeit, Naivetät und Gemüthlichkeit seiner Auffassung, sein volksthümlicher, wenn auch oft gar zu derber Humor, kurz all sein Licht verdunkelt, jede seiner guten Eigenschaften in Schatten gestellt. Lassen wir ihn daher fallen.

Hans Holbein dagegen ist allerdings ein würdiger Genosse

---

*) Dürer hat bekanntlich außer der erwähnten Lehre von den Proportionen der menschlichen Gestalt, die 1528 erschien, auch noch eine descriptive Geometrie für junge Künstler (1526) und unter dem Titel: „Etlicher Underricht zu Befestigung der Stett, Schloß und Flecken“ (1527), eine Schrift über Baukunst herausgegeben.

**) Diese Erfindung, die man ihm neuerdings meist abgesprochen, hat ihm Thausing (S. 335 f.), m. E. mit Recht, zurückvindicirt.

***) Den „Mathis von Aschaffenburg“ oder „Aschenburg“ resp. „Oschenburg“, den neuerlich A. Woltmann (in v. Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst, 1873, Heft 11) wieder an's Licht gezogen und von dem bisher als Matthäus Grünewald bezeichneten und allgemein bekannten Künstler scheidet (indem er letzterem seinen bisherigen Namen abspricht, obwohl jener Mathis in den Quellen nirgends „Grünewald“ genannt wird), rühmt Sandrart zwar als „den deutschen Correggio“; allein — nach seinen wenigen Bildern zu urtheilen — besaß er wohl ein dem Correggio verwandtes Streben, aber sehr wenig von Correggio's Können.

Dürer's, und verdient zum großen Theil das hohe Lob, das ihm neuerdings (seit A. Woltmann's vortrefflicher Monographie über ihn) gespendet wird. Er hätte in der That der deutsche Tizian werden können, sowohl was Colorit wie Formgebung betrifft. Aber leider fehlten ihm die venezianischen Modelle und der italienische Himmel: in unserm bleichlichtigen Norden oder gar in dem nebeligen England ist ein Tizian unmöglich, selbst ein Rubens nur Ausnahme (und ein Makart ist noch lange kein Tizian, noch nicht einmal ein Rubens, auch wenn er correcter zeichnete). Man hat H. Holbein vorzugsweise als Maler der Renaissance bezeichnet; er sey der erste unter den deutschen Meistern, der vom Geiste der Renaissance durchdrungen erscheine; — man hat ihn wohl auch mit diesem Lobe über Dürer emporzuheben gemeint. Ich habe gegen jene Bezeichnung nichts einzuwenden: es kommt nur darauf an, was man unter dem Worte „Renaissance" versteht. Meint man damit die Wiedergeburt der antiken Kunst, also die Beherrschung oder doch entschiedene Beeinflussung von H. Holbein's Styl durch die Antike, so ist m. E. nicht nur Dürer, sondern auch H. Holbein kein Renaissance-Maler, so wenig oder noch weniger als die großen italienischen Meister. Seine Hauptgemälde sind bekanntlich religiösen Inhalts und Bildnisse; auch von seinen zahlreichen (315) Holzschnittdarstellungen sind die meisten aus der h. Schrift entlehnt oder haben doch eine Beziehung zur Religion und Confession. Seine figurenreichen Compositionen, die er mit Leimfarben auf Leinwand für die Versammlungshalle der Hansa-Kaufmannschaft in London malte, und von denen wir leider nur noch durch ein paar Handzeichnungen Kunde haben, stellten den Triumph des Reichthums und den Triumph der Armuth dar, waren also allegorischen Inhalts. So bleiben nur noch seine großen Wandgemälde übrig, mit denen er 1521 den Saal des Rathhauses in Basel schmückte. Sie allerdings behandeln zum Theil Stoffe aus der Geschichte des Alterthums. Aber auch sie haben offenbar eine allegorische Bedeutung, wie schon die Wahl der Gegenstände (Opfertod des Charondas, Zaleukos, der sich selbst und seinem Sohne wegen eines von letzterem begangenen Frevels ein Auge ausstechen läßt, Curius Dentatus, König Sapor ꝛc.) und ihre Zusammenstellung mit sinnverwandten Begebenheiten aus dem Alten Testament beweist. (Auch sie sind leider nur in geringen Resten und in Entwürfen und Copien vorhanden.) In der Wahl und Behandlung seiner Stoffe zeigt mithin H. Holbein

kaum ein größeres Interesse für das Alterthum als Dürer. Aber auch in seiner Formgebung, Gruppirung, Composition vermag ich keine Spur von Einfluß oder gar von Nachbilduug der Antike zu entdecken. Er legt zwar mehr Gewicht wie Dürer auf die Schönheit der Form, wie seine berühmte Dresden-Darmstädter Madonna beweist; aber auch diese Gestalt, die man als Repräsentantin seines Schönheitsideals betrachten kann, zeigt keine Verwandtschaft mit dem antiken Ideal der Schönheit; und in seinen älteren Bildern (z. B. in den acht Scenen aus der Passionsgeschichte im Museum zu Basel) legt er noch gar kein Gewicht auf formelle Schönheit. — Versteht man dagegen unter „Renaissance" oder „Geist der Renaissance" jene völlig freie, von aller Tradition und jeder Autorität unabhängige, rein künstlerische (und insofern der Antike verwandte) Bildung der Form wie des Inhalts, so hat m. E. Dürer mindestens ebenso viel Anspruch auf den Namen eines Malers der Renaissance wie Hans Holbein. Manche von Dürer's Kupferstichfiguren und namentlich seine Apostelgestalten des Paulus und Johannes auf dem oben hervorgehobenen Gemälde kommen, dünkt mich, an Größe des Styls und der Plasticität der Formgebung sowohl jener berühmten Madonna wie jeder andern Holbein'schen Gestalt nicht nur gleich, sondern dürften sie noch übertreffen. Den Vorzug Holbein's vor Dürer, den man ihm mit dem Stichwort der Renaissance zu ertheilen vermeint hat, muß ich daher entschieden in Abrede stellen.

Dagegen scheint H. Holbein — nach den oben erwähnten Wandgemälden zu urtheilen — eine hervorragende Befähigung für figurenreiche Compositionen im historischen Styl besessen zu haben. Lübke wenigstens rühmt von ihnen, daß sie „durch dramatisches Pathos, großen historischen Sinn und vollendete Freiheit der Behandlung" ausgezeichnet seyen. Ich will an diesem Ausspruch nicht mäkeln, von dieser Werthschätzung nichts abhandeln. Vielleicht aber stimmt Lübke, der durch Feinheit und Sicherheit des Urtheils wie durch Weite des Blicks, durch gründliche Kenntniß des Gesammtgebiets der Kunst gleich ausgezeichnete Historiker, seinerseits mir bei, wenn ich behaupte: hätte der Rath von Nürnberg seinem berühmten Mitbürger eine ähnliche Aufgabe gestellt wie der Baseler dem fremden, von Augsburg übergesiedelten H. Holbein, so würde Dürer sie mit derselben Freiheit, demselben historischen Sinn, dem gleichen dramatischen Pathos (wie es z. B. in seinen apokalyptischen Reitern waltet) ge-

löst haben. Ja, ein Lübke räumt mir vielleicht ein, daß Dürer an Tiefe der Auffassung, an Reichthum der Gedanken und namentlich an psychologischer Wahrheit und eindringender Schärfe der Charakteristik seinen großen Nebenbuhler übertrifft. Hans Holbein's Charakteristik ist in hohem Grade vortrefflich, soweit es um die äußere Erscheinung und die in ihr heraustretenden Charakterzüge sich handelt; das Gegebene erfaßt er mit scharfem Blick und giebt es mit voller Klarheit wieder. Aber er bleibt am Gegebenen haften, er dringt nicht in die Tiefe des Gemüths, er trifft nicht den verborgenen Kern der Persönlichkeit, die sittliche Gesinnung, den ethischen Standpunkt derselben, — wenigstens nicht mit der eminenten Sicherheit, Evidenz und Bestimmtheit, die Dürer's Darstellung auszeichnet. Betrachten wir z. B. sein berühmtes Darmstädter Gemälde (das ich wiederum herbeiziehe, weil es allbekannt ist), so werden wir der Madonnengestalt selbst das höchste Lob spenden, und doch zugleich einräumen müssen, daß die sie umgebenden Figuren der Familie des Bürgermeisters Jakob Meyer — abgesehen von Letzterem selbst — nicht auf gleicher Höhe mit ihr stehen. Die meisten von ihnen scheinen an dem dargestellten Vorgang gar nicht betheiligt, von der Gegenwart der Madonna gar keine Notiz zu nehmen; Alle liegen zwar betend auf den Knieen, aber ihr Gesichtsausdruck — mit Ausnahme des Familienhauptes — verräth keine religiöse Erhebung, kein Gefühl der Andacht, der Liebe und Dankbarkeit, nichts von jenem religiös-sittlichen Pathos, wie es Dürer auf vielen seiner Bilder so ergreifend schildert. —

Doch genug! Ich will nicht den alten Streit, ob Goethe oder Schiller der größere sey, unter der Firma Dürer und Holbein erneuern: ich erkenne des Letzteren Vorzüge bereitwillig an. Ich wollte bloß gegen die moderne Ueberschätzung derselben, die m. E. nur darauf beruht, daß sie mehr als Dürer's Vorzüge auf der Bahn der gegenwärtigen Geistes- und Geschmacksrichtung liegen, bescheidenen Einspruch erheben, und daran erinnern, daß das Urtheil über Kunst und Künstler, je mehr es von temporären Meinungen und Tendenzen beeinflußt wird, desto weniger auf Infallibilität Anspruch hat. —

V.

Zur Erläuterung des Begriffs des Dramas.

1) Shakspeare und die bildende Kunst.

Man hat das beliebte Wort „Renaissance", obwohl es nach Ursprung und Bedeutung der Geschichte der bildenden Kunst angehört, auch auf die Poesie übertragen; man hat nicht nur Ariost und Tasso, nicht nur Corneille und Racine, sondern auch Shakspeare als Dichter der Renaissance bezeichnet. Und allerdings, wenn das Wort nichts weiter bedeuten soll, als jene Freiheit des Geistes, jene Unabhängigkeit von aller Tradition und Autorität, jene aus dem eigensten Wesen der Kunst quellende Begeisterung des Schaffens und Bildens, des Strebens und Ringens nach den höchsten Zielen der Kunst um ihrer selbst willen, so verdient Shakspeare besagten Ehrennamen mit demselben Recht wie die großen Meister der Bildkunst, von deren Charakteristik wir herkommen. Ja, Lessing hat ohne Zweifel vollkommen Recht mit seinem bekannten Ausspruch, daß Shakspeare, obwohl er die Alten fast gar nicht kannte, ihnen im Wesentlichen näher komme als Corneille, der sie sehr wohl kannte; denn den Zweck der Tragödie erreiche er fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wähle, der Franzose dagegen fast niemals, obgleich er die gebahnten Wege der Alten betrete. Aber wenn doch von dem Wort Renaissance die Beziehung auf die antike Kunst und deren Einfluß nicht ausgeschlossen werden kann, weil es nun einmal historisch in und mit seiner Geburt diese Beziehung empfangen hat, so fragt es sich doch, ob Shakspeare's Namen mit jenem Epitheton ornans geschmückt werden darf. Ich glaube zwar, daß er die Alten etwas besser kannte, als Lessing meinte. Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß die antike (römische) Tragödie und Komödie auf die Entwickelung des englichen Dramas und damit mittelbar auf Shakspeare's dramatischen Styl Einfluß geübt hat.*) Aber daß er das antike Drama studirt, ihm eine normative Gültigkeit zu-

*) S. mein Buch über Shakspeare's dramatische Kunst, 3. Aufl., I, S. 77 f., 90 f.)

erkannt oder von der (auch in England hervortretenden) Begeisterung für die antike Kunst und Literatur sich habe fortreißen lassen, — davon findet sich in seinen Dramen keine Spur. Im Gegentheil, er schließt sich eng und unmittelbar an das specifisch englische, auf eigenen Fundamenten ruhende Volkstheater an, und sucht dasselbe nur auf die Höhe ächt künstlerischer Bildung zu erheben. Er steht daher seinem Zeitgenossen, Freunde und Rivalen Ben Jonson, der, ein richtiger Vertreter der Renaissance und Vorläufer der „Franzosen", nach den Aristotelischen Regeln und dem Vorbilde Seneca's das antike Drama neu zu beleben suchte, in schroffem, bewußtem Widerspruch gegenüber.

Nichtsdestoweniger ließe sich doch noch fragen, ob nicht Shakspeare in einem andern Sinne und anderer Beziehung jenen Namen verdiene. Vom antiken Drama zwar ist das seinige sicherlich nicht beeinflußt, weder dem Inhalt noch der Form nach, zum plastischen Charakter desselben steht das seinige in offenbarem Gegensatz; dennoch könnte seine Darstellung eine Beziehung, ja eine Verwandtschaft mit dem eigenthümlichen Geist und Charakter der Bildkunst, insbesondere der Malerei der Renaissance haben, und insofern ihr zugerechnet werden dürfen. Es ist, denke ich, der Mühe werth, auf diese Frage eine Antwort zu suchen.

Fassen wir zunächst Shakspeare's Verhältniß zur bildenden Kunst überhaupt in's Auge, so werden wir unwillkürlich an Goethe erinnert und an den auffallenden Gegensatz, der in diesem Punkte zwischen den beiden großen Dichtern zu bestehen scheint. Goethe, der geborene Deutsche, ein Hauptrepräsentant des specifisch deutschen Volksthums, der unbestritten größte Lyriker aller Zeiten und Völker, hatte für die Musik, die sozusagen deutscheste Kunst, in der ohne Frage dem deutschen Genius die Palme gebührt, offenbar wenig Sinn und Verständniß, um so mehr dagegen für die bildende Kunst, zu der er so mächtig hingezogen sich fühlte, daß er eine Zeit lang zweifelte, ob er von Natur zum Dichter oder Maler berufen sey. Shakspeare dagegen, der geborene Engländer, war seinerseits ein begeisterter Freund und Verehrer der Musik, für welche die englische Nation nur einer verhältnißmäßig geringen Begabung, bis jetzt wenigstens keiner großen, hervorragenden Meister sich rühmen kann. Mit welch' enthusiastischem Lobe er von der Musik spricht, wie oft und gern er in seine Dramen Musik und Gesang, insbesondere alte Volkslieder einflicht, wie er sogar über die Theorie, über Vortrag und Ausübung der Kunst

so viel Urtheil und Verständniß bekundet, daß es scheint, als sey er selbst ausübender Musiker gewesen, habe ich (a. a. O. I, 278 ff.) des Nähern dargethan. Für die bildende Kunst dagegen hatte er, anscheinend wenigstens, nur geringes Interesse, auch darin der Antipode seines Nebenbuhlers Ben Jonson's. An den Aufführungen der s. g. „Masques", dramatischer Scenen symbolisch allegorischen Inhalts, in denen die antiken Götter und Helden eine große Rolle spielten, die am Hofe Jakob's sehr beliebt waren und von dem damals berühmtesten Architekten Englands Inigo Jones arrangirt wurden, — denn das Arrangement, die Schaustellung, Costüme und Decoration, war bei ihnen die Hauptsache, — hat Shakspeare nie Theil gehabt. Obwohl seine Dramen bei Hofe öfter aufgeführt wurden und beliebter waren als Ben Jonson's, so war es doch des Letzteren ausschließliche Domäne, die Verse zu diesen Masquen zu liefern und zusammen mit Inigo Jones den Prinzen, Herzogen, Grafen und Baronen ihre Rollen einzuüben. Shakspeare hat — so weit unsere Nachrichten reichen — nicht nur bei solchen Vorstellungen nie mitgewirkt, sondern auch keine Dichtung dieser Art geschrieben, wahrscheinlich weil er solche Vermengung von Poesie und Bildkunst principiell verwarf.

Von einem Shakspeare werden wir nichts Anderes erwarten dürfen. Aber während er die Musik, wie bemerkt, rühmend hervorhebt und sie als Schwester der Poesie bezeichnet, gedenkt er der bildenden Kunst als Kunst mit keinem Worte. Nur einzelne Kunstwerke beschreibt und beurtheilt er durch den Mund seiner dramatischen Figuren. So erwähnt Jachimo bei der Schilderung von Imogen's Schlafzimmer (Cymbeline, II, 4) mit Vorliebe des künstlerischen Schmucks, mit dem es ausgestattet war:

„Ihr Schlafgemach — — — ist umhängt
Mit Seid'- und Silberteppichen: die stolze
Cleopatra, dem röm'schen Freund begegnend;
Der Cydnus, der vom Drang der Böte oder
Aus Stolz die Ufer überschwillt: ein Werk
So tüchtig und so reich, daß Werth und Arbeit
Darin wetteiferten. Ich war erstaunt,
Wie es so kostbar und genau gewirkt,
So wahr, als ob es lebte. — —
— — — — Der Camin
Steht an der Südwand: am Gesims die keusche

Diana badend. Nie sah ich Gestalten
So durch sich selbst erklärt. Der Künstler schuf
Stumm wie Natur, er übertraf sie, ließ
Bewegung nur und Athem aus. — —
— — — Des Zimmers Decke
Ist ciselirt mit goldnen Cherubim;
Die Feuerböcke — — — waren
Zwei silberne Eroten, schlummernd, jeder
Auf einem Fuß und zierlich auf die Fackeln
Gelehnt. —

Man sieht, das Zimmer ist ganz in dem zu Shakspeare's Zeiten herrschenden Geschmack der Spätrenaissance decorirt, abgesehen von den beiden ciselirten Cherubim, besteht der Schmuck in lauter Darstellungen aus der antiken Mythologie und Geschichte. Aber was Jachimo-Shakspeare an ihnen vorzugsweise lobt und bewundert, ist nicht die Form, die Schönheit im engern Sinne, sondern die außerordentliche Naturwahrheit und Lebendigkeit der Darstellung. — Wenn Bassanio das Bildniß der Geliebten wegen der täuschenden Aehnlichkeit und Natürlichkeit mit Lob überhäuft und es schließlich der Schönheit des Originals gegenüber doch nicht ähnlich genug findet (Kaufmann von Venedig, III, 2), so ist daraus auf Shakspeare's Geschmacksrichtung kein Schluß zu ziehen; denn es ist eben ein Porträt, um das es sich handelt, es ist der Liebende, der es beschreibt. Aber auch im Timon von Athen (I, 1) rühmt der Dichter an dem Bilde, das sein Freund, der Maler, ihm vorzeigt:

Gewiß, dieß hebt sich trefflich, herrlich ab.
— — Unvergleichlich! wie die Grazie
Sich durch sich selbst ausspricht! Wie geist'ge Kraft
Aus diesem Auge blitzt! Wie Phantasie
Sich auf der Lippe regt! Mit Worten möchte
Die schweigende Geberde jeder deuten!

Maler.
Wohl leiblich hübsch das Leben nachgeäfft:
Der Zug hier — ist er gut?

Dichter.
Ich möchte sagen,
Er meistert die Natur; kunstreiches Streben
Lebt in dem Zug lebend'ger als das Leben.

Auch hier wiederum geht das Lob im Allgemeinen auf die lebensvolle Nachbildung der Natur. Indeß hier bleibt der Dichter-Kritiker nicht dabei stehen; er hebt vielmehr besonders hervor, wie genau und deutlich die vornehm-graziöse Haltung der dargestellten Person den Platz und Rang, den sie einnehme, ausspreche,*) welch' geistige Kraft ihr Auge ausstrahle, wie gedankenschwangere Phantasie (how big imagination) in ihrer Lippe sich rege. Und mithin ist es doch hier nicht bloß die „Nachäffung" der Natur, sondern der Vorzug lebensvoller prägnanter Charakteristik, auf welcher der Nachdruck gelegt erscheint. Auch ist es bemerkenswerth, daß von den technischen Eigenschaften des Gemäldes nicht das Colorit, nicht die Zeichnung, sondern nur die treffliche Modellirung hervorgehoben wird. Ich mache darauf aufmerksam, weil bei der Beschreibung von Imogen's Schlafgemach Jachimo ebenfalls des plastischen Schmucks desselben vorzugsweise gedenkt. Und doch war es zu Shakspeare's Zeit im Allgemeinen Sitte, Privatwohnungen mehr mit Gemälden als mit Sculptur- oder Schnitzarbeiten zu decoriren. Es scheint daher fast, als habe Shakspeare eine gewisse Vorliebe für das plastische Element in aller Bildkunst gehabt.

In dieser Meinung könnte man bestärkt werden durch die berühmte Schlußscene im Wintermärchen (V, 3). Hier stellt Paulina die von ihr gerettete Hermione dem Könige als Statue vor, um sein Herz zu prüfen und zu sehen, ob es von allem Verdacht gegen die Treue seiner Gemahlin gereinigt sey. Aber die Statue erscheint bemalt; Paulina warnt ausdrücklich vor jeder Berührung derselben, da die Farben noch nicht trocken seyen. Wußte Shakspeare nicht, daß es damals keinem Bildhauer mehr einfiel, eine (Stein-) Statue zu bemalen? Sicherlich wußte er das; denn die Fabel von seiner Ignoranz und gänzlichem Mangel an höherer Bildung ist eben eine Fabel. Warum also wählte er statt der Porträt-Statue nicht lieber ein Porträt-Gemälde? Schwerlich aus Vorliebe für die Sculptur, wahrscheinlich vielmehr, weil es der Schauspielerin (oder richtiger dem Schauspieler) leichter war, eine Statue als ein Gemälde darzustellen, und weil es hier vorzugsweise darauf ankam, daß das angebliche Bildwerk den höchstmöglichen Schein des Lebens zeige. Interessant ist daher nur

---

*) So sind die Worte des Originals: „**How this grace speaks his own standing**", zu erklären. **A. Schmidt, Shakespeare-Lexicon s. v. „standing.“**

daß der Edelmann, der (in der vorangehenden Scene) der Statue zuerst Erwähnung thut, den Giulio Romano als Verfertiger derselben nennt, und von ihm wiederum rühmt, „daß er, wenn er, selbst Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden bringen würde, so vollkommen ist er ihr Nachäffer". Paulina, der König und sein Gefolge bestätigen dieß Lob, heben indeß doch wiederum den Ausdruck der eigenthümlichen, magisch wirkenden Hoheit, die im Wesen und Benehmen der Königin gelegen (the life of majesty — the magik in her majesty) besonders hervor.

Man hat Anstoß daran genommen, daß Shakspeare hier den bekannten Schüler Raphael's zum Bildhauer macht, obwohl doch Sculpturwerke von ihm nicht bekannt sind und sicherlich auch damals nicht bekannt waren. Die Einen sahen darin nur ein neues Zeugniß seiner Unwissenheit und Uncultur. Andere suchten den Vorwurf nicht nur zu widerlegen, sondern zu Gunsten Shakspeare's als Beweis gerade seiner Kunstkennerschaft zu verwerthen, indem sie darauf hinwiesen, daß Giulio Romano in den beiden lateinischen Inschriften auf seinem Grabmal zu Mantua nicht nur als Maler und Architekt, sondern auch als Bildhauer genannt und gepriesen wird. Es ist immerhin möglich, daß Shakspeare Vasari's damals schon berühmtes Geschichtswerk (in welchem jene Inschriften abgedruckt sind) kannte; denn sicherlich war er des Italienischen (und auch des Lateinischen) so weit mächtig, um es lesen zu können; es ist m. E. sogar wahrscheinlich (wie ich selbst und neuerdings K. Elze im Jahrbuch der D. Shakspeare-Gesellschaft VIII. 46 ff. des Näheren dargethan), daß er in Italien gewesen ist; er mochte daher jene Inschriften aus eigener Anschauung kennen. Nichtsdestoweniger hat er sicherlich nicht auf Grund dieser Kenntniß — als habe er mit ihr prunken wollen — den Giulio Romano als berühmten Bildhauer in sein Drama eingeführt. Man vergißt, daß das Wintermärchen eben ein „Märchen" ist, d. h. zu jenen phantastischen Lustspielen gehört, in denen Shakspeare — ohne Zweifel mit vollem Bewußtseyn — sich erlaubt, mit Geschichte, Chronologie, Geographie, Naturlehre 2c. sehr willkürlich umzuspringen. Bedarf es der Rechtfertigung, daß er Giulio Romano zum Bildhauer macht, so bedarf es noch viel mehr der Rechtfertigung, daß er ihn in Ein Zeitalter mit dem Delphischen Orakel setzt, und in derselben Zeit die „Insel" Böhmen zu einem blühenden Königreich macht,

dessen Herrscher mit dem Könige von Sicilien befreundet ist. Kann und will man ihn nicht hinsichtlich dieser himmelschreienden Verstöße gegen Chronologie und Geographie in Schutz nehmen, so wird man auch jenen kunsthistorischen viel weniger auffallenden Verstoß auf dasselbe Conto, auf Rechnung seines Begriffs vom phantastischen Lustspiel, setzen müssen. Wer ihm aber eine so kindische Ignoranz zutraut, daß er weder gewußt, wann G. Romano gelebt, noch zu welcher Zeit die Pythia ihre Orakel ertheilt habe, mit dem ist nicht zu streiten: dem kann man nur entgegnen, daß er Shakspeare nicht kennt, oder wenn er ihn kennt, ihn nicht versteht.

Aber warum nannte er überhaupt einen Namen, und warum gerade Giulio Romano als Verfertiger der Statue? Ich denke, weil es ihm darauf ankam, sein Drama so aus- und nachdrücklich wie möglich als ein Phantasiestück zu charakterisiren, und weil Giulio Romano unter den Kunstfreunden und Kennern des damaligen Englands der bekannteste und geschätzteste Künstler, also der populärste Name seyn mochte. Denn der Ruf der Caraccis war zu Shakspeare's Zeit wahrscheinlich noch nicht nach England gedrungen, und bis zum letzten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts galt Giulio Romano auch in Italien für einen der vorzüglichsten Meister. Dem allgemeinen Urtheil der englischen Kunstverständigen mochte Shakspeare persönlich beistimmen; es ist ja, wie gesagt, sehr wohl möglich, daß er selbst in Mantua gewesen und die umfangreichen Wandgemälde Giulio Romano's im herzoglichen Palaste und im Palazzo del Te aus eigener Anschauung kannte. Sie mochten ihm in ihrer Großartigkeit imponirt haben, und insbesondere mochte er in seiner Vorliebe für dramatische Lebendigkeit, Natürlichkeit und scharfe Charakteristik an dem entschiedenen Naturalismus und dem drastischen, wenn auch gewaltsamen, übertriebenen Pathos der Darstellung Gefallen gefunden haben.

Zu Gunsten dieser Vermuthung ließe sich noch anführen, daß, wie bemerkt, Jachimo der Darstellung der badenden Diana in Imogen's Schlafzimmer mit besonderem Lobe gedenkt, und daß Shakspeare selbst in eigener Person, in einer seiner nichtdramatischen Dichtungen mit auffallender Ausführlichkeit ein Gemälde vom Untergange Troja's beschreibt (Rape of Lucrece, v. 1366 ff.). Es ist wenigstens immerhin merkwürdig, daß Giulio Romano's Fresken im herzoglichen Palast zu Mantua, — die

viel besser sind als jene im Palazzo del Te — gerade dieselben Stoffe, theils Geschichten aus dem Mythus der Diana, theils Scenen aus dem trojanischen Kriege, behandeln. Es ließe sich also wohl annehmen, entweder daß der Eindruck, den diese Malereien auf Shakspeare gemacht, ihn veranlaßt hätte, mit Darstellungen derselben Gegenstände das Schlafgemach Imogen's und das Zimmer Lucretia's auszuschmücken, oder daß umgekehrt dieß zufällige Zusammentreffen von G. Romano's Malereien mit den von seiner Phantasie entworfenen Darstellungen sein Interesse für den Maler geweckt und erhöht habe. Immerhin also wäre es möglich, daß Shakspeare den Giulio Romano auch darum ausdrücklich genannt und mit Lob überhäuft habe, weil er sozusagen der Repräsentant seines eigenen Kunstgeschmacks war. Viel bedeutsamer indeß als diese luftige Hypothese ist die Art und Weise, wie Shakspeare jenes Gemälde vom Untergang Troja's schildert. Obwohl er es als Ein Bild (a piece of skilful painting) bezeichnet, ergiebt sich doch aus seiner Beschreibung, daß es mehrere auf einander folgende Scenen darstellte, von der Umzingelung der Stadt durch das griechische Heer bis zu der Einnahme derselben und dem Tode des Priamus. Er führt uns mithin eine Composition vor, die mit der Aufführung eines Dramas große Aehnlichkeit hat. Und dem entsprechend rühmt er zwar im Allgemeinen auch hier wieder die Naturwahrheit der Darstellung, weit mehr aber die Charakteristik, die prägnante, treffende Zeichnung nicht nur der Charaktere der Helden und Führer des Heeres, sondern auch der Züge von Muth oder Feigheit, Freudigkeit oder Lässigkeit ꝛc., durch welche die einzelnen Krieger sich von einander unterschieden.*)

---

*) And here and there the painter interlaces
Pale cowards, marching on with trembling paces,
Which heartless peasants did so well resemble
That one would swear he saw them quake and tremble.
In Ajax and Ulysses, O, what art
Of physiognomy might one behold!
The face of either cipher'd either's heart;
Their face their manners most expressly told:
In Ajax eyes blunt rage and rigour roll'd;
But the mild glance that sly Ulysses lent
Show'd deep regard and smiling government.
There pleading might you see grave Nestor stand,
As 'twere encouraging the Greeks to fight,

Liest man diese klare, lebendige, schwungvolle Beschreibung, so erkennt man den dramatischen Dichter, der mit dem Auge des Malers die Aufführung seines Stücks vorausschaut, den Schauspielern Mienenspiel und Gebehrdung, Haltung und Gruppirung im Geiste vorschreibt, und die scenische Wirkung seines Dramas, noch ehe es auf die Bühne gekommen, sich vergegenwärtigt. Nur der Dichter, der in diesem Sinne zugleich bildender Künstler ist, wird ächter Dramatiker seyn, d. h. auch „bühnengerecht" dichten und auf den Erfolg der theatralischen Darstellung seiner Stücke die gebührende Rücksicht nehmen. Denn das Drama ist nun einmal seinem Wesen nach nicht nur die innigste harmonische Verschmelzung der epischen und der lyrischen Dichtung, sondern als Schauspiel, in seiner Bestimmung theatralisch dargestellt zu werden, trägt es auch eine unmittelbare Beziehung zur bildenden Kunst in sich. Der dramatische Dichter und der Schauspieler — wenn auch nur als des Dichters Schüler oder Copist — muß daher ein gutes Theil von der Begabung des bildenden Künstlers besitzen: er muß ein Bildwerk zu entwerfen im Stande seyn, d. h. er muß im Geiste zu zeichnen, zu modelliren und zu coloriren verstehen. Und wie kein Künstler, so wird auch kein Dichter in dieser dreifachen Beziehung gleich groß seyn. Es wird vielmehr darauf ankommen, wohin sein Talent von Natur neigt, ob mehr zum Zeichnen im engern Sinne und damit zum Modelliren, oder mehr zum Coloriren, d. h. ob er von Natur mehr Bildhauer als Maler oder mehr Maler als Bildhauer ist. Nur Bildhauer, nur Maler kann er nicht seyn. Denn da das aufgeführte Drama lebendige Personen in nicht bloß nachgeahmter, sondern wirklicher Activität darstellt, so kann es weder der Farben noch der statuarischen Modellirung entbehren. Der Dichter muß daher nothwendig beide Seiten bei seinem Bildentwurfe im Auge haben. Es wird aber auch darauf ankommen, ob er von Natur mehr Genre- oder Situations- oder Historien-Maler ist. Ueberwiegt

---

Making such sober action with his hand
That it beguiled attention, charm'd the sight:
In speech, it seem'd, his beard all silver white
  Wagg'd up and down, and from his lips did fly
  Thin winding breath which purl'd up to sky.
About him were a press of gaping faces,
Which seem'd to swallow up his sound advice,
All jointly listening, but with several graces — etc.

in seinem dichterischen Naturell das Talent zur Genre- und Situationsmalerei, so wird er wohlthun, seine Thätigkeit auf das Gebiet der Komödie oder des s. g. Schauspiels zu beschränken. Nur dem Dichter, welcher Historienmaler, Historienmaler im großen Styl ist, wird auch die ächte Tragödie, die ihrerseits ebenfalls Größe des Styls verlangt, vollkommen gelingen. —

Goethe hatte als dichtender Künstler m. E. mehr Sinn und Begabung für die Plastik und die Situationsmalerei, wie einerseits aus seiner Hinneigung zur bildenden und zur dramatischen Kunst der Alten, andererseits aus dem Mangel an Handlung, an drastischer Bewegtheit der Darstellung, woran alle seine Stücke leiden, sich folgern läßt. Shakspeare dagegen war entschieden mehr Maler als Bildhauer. Seinen dramatischen Figuren fehlt es zwar keineswegs an Rundung, an voller Körperlichkeit; im Gegentheil, sie sind insofern trefflich modellirt, als sie durchweg volle ganze Menschen sind und daher von einander wie vom Grunde des Ganzen deutlich sich abheben. Aber plastische Figuren sind sie nicht. Nicht bloß darum, weil es ihnen an Plasticität der Form fehlt, sondern mehr noch darum, weil ihre Haltung und Bewegung sowohl im Einzelnen wie in ihrer Beziehung zu einander (in ihrer Gruppirung) weit von den Gesetzen plastischer Darstellung abweicht. Denn ihre Haltung zeigt nichts von jenem unstörbaren Gleichgewicht, jener Selbständigkeit und Festigkeit, ihre Bewegung, die äußere wie die innere, nichts von jener Harmonie, jener Mäßigung, jener Sicherheit des Auftretens, welche das Wesen der Plastik fordert. Im Gegentheil, ihre Haltung ist schwankend, unstät, weil sie fast immer von inneren oder äußeren Motiven erregt erscheinen; und ihre Bewegung ist unruhig, eilig, oft heftig und übereilt, weil sie fast immer von dringenden Impulsen, von starken Gefühlen, Affecten, Leidenschaften fortgerissen werden. Denn Shakspeare ist nicht nur Maler, sondern er ist vorzugsweise und von Natur Historienmaler. Zwar hat er bekanntlich mehr Lustspiele als Tragödien und historische Dramen geschrieben; aber seine Komödien (resp. Schauspiele) sind keine Situationsgemälde, sondern so voll dramatischen Lebens, von so raschem Gange der Verwickelung wie Entwickelung, daß sie in dieser Beziehung hinter seinen Tragödien und Historien nicht zurückbleiben.

Shakspeare's dramatischer Styl hat sonach allerdings eine gewisse Verwandtschaft mit der s. g. Spätrenaissance, wie sie

seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, unter dem Einfluß Michel Angelo's — auf den schon Giulio Romano's Arbeiten im Palazzo del Te deutlich hinweisen — sich zu entwickeln begann und mit dem Auftreten Lorenzo Bernini's in den Barockstyl überging. Nur läßt sich diese drastische Bewegtheit, dieser pathetische Schwung, diese leidenschaftliche Erregtheit, die, wie wir oben sahen, mehr und mehr um sich griff, in der dramatischen Dichtung leichter und natürlicher zur Anschauung bringen, als in der Malerei, in welcher sie einen großen Aufwand von Kraft und Mitteln, ein besonders bevorzugtes Talent fordert. Andererseits ist diese durch und durch drastische Darstellungsweise dem Genius Shakspeare's gleichsam angeboren, bei ihm ebenso ursprünglich aus seiner künstlerischen Individualität hervorquellend, wie bei seinem Geistesverwandten Michel Angelo. In seinen Tragödien und historischen Dramen zeigt sich daher nichts von jener Affectation, jener Gewaltsamkeit, jener Scheingröße und forcirten Schwunghaftigkeit, welche fast alle Werke der Nachahmer Michel Angelo's wie die Arbeiten Bernini's und seiner Genossen ungenießbar macht. Bei Shakspeare's tragischen und historischen Helden entspringt ihre dramatische Thatkraft, ihre dramatische Erregbarkeit und Leidenschaftlichkeit, ihr dramatisches Pathos aus ihrer eigenen Natur, äußert und entwickelt sich daher auch, unter dem Einfluß der gegebenen Umstände und Verhältnisse, in durchaus naturgemäßer Weise. Die Größe der Shakspeare'schen Helden ist wahre Größe, ihr Pathos ächtes Pathos, die Idealität ihres Strebens und Ringens wahrhaft ideal. Insofern haben sie eine nahe, innere Verwandtschaft mit Michel Angelo's Gestalten, obwohl sie von ihnen äußerlich in ihrer Lebensstellung, ihrem Verhalten, ihrem Thun und Leiden, ungefähr ebenso weit abstehen wie die profane von der heiligen Geschichte. —

Hätte Shakspeare die Werke Michel Angelo's gekannt, so hätte er vermuthlich dessen und nicht G. Romano's Namen seinem Gentleman-Kunstkenner am Hofe des Leontes in den Mund gelegt.

2) Der Begriff des Humors in Shakspeare's Sinne.

Bei allem Streit über den Genius Shakspeare's, den Werth und die Bedeutung seiner Dramen, ist es doch allgemein aner-

kannt, daß der Humor ein bedeutsames, vorzugsweise charakteristisches Element seiner Dichtung und dichterischen Persönlichkeit sey. In der That verflicht er nicht nur in die meisten seiner Stücke eine oder die andere specifisch-humoristische Figur, sondern fast alle seine dramatischen Charaktere, abgesehen von den bloßen Nebenpersonen, zeigen gelegentlich einen humoristischen Zug; ja seine ganze Diction und mithin seine Vorstellungsweise und Gedankenverknüpfung hat in der ihr eigenthümlichen springenden, Bilder und Gleichnisse häufenden, in scharfen Contrasten sich ergehenden Bewegung eine innere Verwandtschaft mit der Ausdrucksweise des Humors. — Sein Humor hat m. E. ein dramatisches Gepräge. Die folgenden Bemerkungen — sie sind in der That nur Be- oder Anmerkungen zur Charakteristik Shakspeare's — sollen daher zeigen, was ihm der Humor ist und wie er ihn dramatisch verwerthet.

Man unterscheidet jetzt allgemein zwischen Witz im engeren Sinne und Humor. Worin besteht dieser Unterschied?

Beide fallen insofern unter den allgemeinen Begriff des Witzes, sind nur verschiedene Arten (Formen) derselben Gattung, als sie den Sinn für das Komische überhaupt voraussetzen. Aus diesem gemeinsamen Boden entspringt zunächst der Witz im engeren Sinne, als das Product eines beweglichen, ebenso rasch unterscheidenden wie combinirenden, die komische Seite einer Behauptung, Erscheinung, Situation, Handlung &c. mit raschem Blick erfassenden Verstandes. Darin liegt sein specifisches, ihn vom Humor unterscheidendes Merkmal. Der Verstand, rein für sich genommen, ist gleichgültig gegen das, was er scheidet und verknüpft, auffaßt, erwägt, beurtheilt; er hat nur das Interesse, sich einen richtigen Begriff zu bilden, ein triftiges, die Sache entscheidendes Urtheil zu fällen. Auch der Witz ist, wie das Licht der Sterne, kalt, ein auflodernder Funke, der oft blitzartig einen in tiefem Dunkel liegenden Punkt beleuchtet und bloßlegt, aber ein sog. kalter Schlag, der nicht zündet, ein Leuchten, das nicht wärmt. Er ist daher am liebenswürdigsten, wenn er ganz absichtslos, unwillkürlich, nur aus Lust am Komischen hervorsprudelt; in solchem Falle verträgt man wohl auch den beißenden Witz. Geht er dagegen von der Absicht aus, eine bestimmte Person oder Sache lächerlich zu machen, so wird er zum verletzenden Sarcasmus; und verbirgt er unter der Hülle des Komi-

schen den Zweck, sie als verderblich, verächtlich, nichtswürdig zu verurtheilen, so wird er zur Satire, zum Pasquill.

Der Humor dagegen ist kein bloßes Erzeugniß des Verstandes, sondern quillt immer zugleich aus dem Herzen und Gemüth: das giebt ihm, dem Witz gegenüber, sein eigenthümliches Colorit. Es sind innere lebendige Empfindungen, Stimmungen, Gefühle, Affecte, welche die Seele des Humoristen bewegen, seine humoristischen Aeußerungen, sein humoristisches Thun und Lassen bestimmen. Dies Merkmal, das den Humor erst zum Humor macht, ist auch im Namen desselben ausgesprochen oder doch angezeigt. Das Wort Humor (humour) bedeutet im Englischen wie im Latainischen ursprünglich Feuchtigkeit, Flüssigkeit (und hat auch noch gegenwärtig diesen Sinn). Dann wurden damit speciell die Flüssigkeiten bezeichnet, die im menschlichen Körper sich finden, und deren schon die alten griechischen und römischen Aerzte und Physiologen viere unterschieden, den Schleim (phlegma), das Blut (sanguis), die gewöhnliche (grüne) Galle (χολή) und die sog. schwarze oder verbrannte Galle (μέλαινα χολή), aus deren verschiedener, durch das Uebergewicht des einen oder andern Elements bedingter Mischung sie die bekannten vier Temperamente (temperamentum von temperare, eine Sache gehörig oder nach Proportion mischen) ableiteten. Weil demnach vom vorherrschenden Humor das Temperament abhing, erhielt dann das Wort die gleiche Bedeutung mit temper selber: es bezeichnete zunächst die allgemeine, dauernde, weil durch das Temperament des Menschen bedingte, aus der besondern Mischung jener vier Flüssigkeiten hervorgehende Stimmung (die gewöhnliche Stimmung, und daher auch wohl die psychischen Gewohnheiten überhaupt: I do not like the humour of lying, Shaksp.); — sodann specieller die vorübergehende Stimmung, die Laune, die gute oder schlechte Laune, die trübe oder heitere Stimmung der Seele (good humour — ill humour), auch wohl die momentane Caprice. In diesem Sinne nimmt es Ben Jonson, Shakspeare's Freund und Nebenbuhler, wenn er in seinem ältesten bekannten Lustspiel Every Man in his Humour zeigen will, wie die Menschen sich benehmen und was daraus entsteht, wenn Jeder nur seinem Humor, seiner Stimmung, Laune, Caprice folgt. Aus dieser Bedeutung hat sich allgemach der ästhetische Begriff, den wir mit dem Worte bezeichnen, herausgebildet, aber wohl erst seit Shakspeare und den ihm folgenden humoristischen

Schriftstellern Englands: denn in England ist vorzugsweise der Humor zu Hause und blüht in allen Formen und Farben.

Die Stimmung des Menschen ist die Resultante, die aus den mannichfachen Empfindungen, Gefühlen, Strebungen, Gemüthsbewegungen der Seele fortwährend hervorgeht und ihnen gemäß sich modificirt, gleichsam das Facit, das aus der Summirung derselben sich ergiebt, oder das Colorit, das aus der Mischung der verschieden gefärbten Empfindungen und Gefühle entsteht. Ein Mensch, dessen Stimmungen besonders rasch wechseln, wird humorous, d. h. launig oder launisch genannt, launig, wenn seine wechselnden Stimmungen ihrem Grundtone nach heiter bleiben, launisch, wenn die schlechte Stimmung vorwiegt oder mit der guten ohne erkennbaren Grund wechselt. Die Launigkeit setzt, weil sie eben auf dem raschen Wechsel der Stimmungen beruht, eine leichte Erregbarkeit, eine Fein- oder Zartfühligkeit der Seele voraus: die meisten Frauen sind daher launig und jenachdem launisch. Gleichwohl sind die Frauen nur selten humoristisch. Der Grund davon liegt zunächst darin, daß die leichte Erregbarkeit der Seele zwar die Voraussetzung, die Bedingung des Humors, aber noch keineswegs selber Humor ist. Soll sie zum Humor ausschlagen, so muß sie eng verbunden seyn nicht nur mit jenem Sinn für das Komische, jener Grundbegabung, von der wir ausgingen, sondern auch mit einem raschen beweglichen Verstande, auf dem der Witz im engeren Sinne beruht. Die Frauen besitzen zwar beides in demselben Maaße wie die Männer; sie sind ebenso witzig, und ihr Witz ist meist anmuthiger, leichter, eleganter als der der Männer. Wenn sie dennoch nur selten humoristisch sind, so sind sie es nur darum nicht, weil sie, wenn sie einmal erregt sind, meist zu sehr von ihren Empfindungen, Gefühlen, Gemüthsbewegungen sich hinreißen lassen, so daß gleichsam die Wellen des Affects den Verstand und den Sinn für das Komische hinwegspülen und an die Ufer der Prosa des Alltagslebens werfen. Wir würden es für unweiblich halten, wenn eine Frau in einer ähnlichen Situation, wie der sterbende Mercutio oder wie der bis in's Mark seiner Seele tödtlich verletzte Hamlet, in ähnlich humoristischer Weise sich äußern würde. —

Diese Bemerkung leitet von selbst hinüber zu den verschiedenen Arten des Humors oder den verschiedenen Formen, in denen er auftritt. Denn obwohl die Frauen selten humoristisch

sind, so können sie es doch seyn, unbeschadet ihrer Weiblichkeit und weiblichen Liebenswürdigkeit, wie gerade Shakspeare uns zeigt. Aber ihr Humor ist an eine bestimmte Form, an ein gewisses Maaß gebunden, mit dessen Ueberschreitung er unweiblich wird. Ich möchte diese Form mit dem Namen der Schalkhaftigkeit bezeichnen; sie wird wenigstens meist mit dem Sinne, in dem wir dies Wort gebrauchen, in Eins zusammenfallen. Es ist der Humor, der auf der Laune im engern Sinne, auf der beweglichen Stimmung eines leicht erregten Herzens ruht, und daher in mehr spielenden als treffenden, mehr neckischen und neckenden als scharfsinnigen Einfällen sich äußert, zwar keineswegs ohne Witz, aber doch mehr Scherz als Witz ist, weil meist die Phantasie ebenso viel Antheil an ihm hat wie der Verstand. Was aber das Frauenherz am leichtesten erregt, ist die Liebe, jene wunderbare, in den mannichfachsten Formen und Farben schillernde Gemüthsbewegung, in welcher Empfindung und Gefühl, Verstand und Phantasie, Wahrheit und Irrthum, Dichten und Trachten in einen unlösbaren Knoten sich verschlingen. Ein altes Sprichwort sagt: Was sich liebt, das neckt sich. Die Liebe also wird es vorzugsweise seyn, welche den Humor in der Frauenseele weckt. Aber sie darf keine wühlende Leidenschaft, keine lodernde, verzehrende Flamme seyn; die heftige Leidenschaft schließt das freie Spiel der Phantasie und des Verstandes aus, und wenn sie doch humoristisch sich äußert, so gleicht ihr Humor jenem Lachen der Verzweiflung, das nie komisch, sondern nur tragisch wirken kann.

Shakspeare hat in einem Paar seiner lieblichsten Frauengestalten die Form des weiblichen Humors dargestellt, an denen, wie mich dünkt, meine eben ausgesprochenen Bemerkungen sich bewähren. Ich meine Rosalinde in Wie es euch gefällt und Portia im Kaufmann von Venedig. Erst nachdem Orlando nicht nur den Ringer des Herzogs, sondern auch ihr ringendes Herz überwunden, erwacht in Rosalindens Seele der Humor; bis dahin war sie, wahrscheinlich wenigstens, wohl witzig, aber nicht humoristisch; jetzt erst regt sich ihre reiche, erfinderische Phantasie; jetzt erst spielt sie in der reizendsten Laune mit ihren eigenen Empfindungen wie mit dem Herzen des Geliebten; ja, sie unterdrückt ihren Herzenswunsch, ihre Verkleidung abzuwerfen und dem Geliebten in die Arme zu fliegen, bloß um ihr Spiel mit ihm zu treiben. — Portia's Witz, mit dem sie z. B. ihre lästigen Freier charakterisirt, trägt zwar schon vor der Ankunft Bassanio's die

Farbe des Humors; aber er ist nur humoristisch, weil bereits der Keim der Liebe in ihrem Herzen Wurzel geschlagen, weil sie im Grunde bereits liebt. Wie hinreißend sodann im weitern Verlauf, nachdem sie den Geliebten gewonnen, ihr Humor sich entfaltet, namentlich im Streit über die verschenkten Ringe, brauche ich nicht näher darzulegen: wer erinnerte sich nicht mit Entzücken der Villa Belmonte und der lieblichen Scenen, deren Schauplatz sie ist. Indeß überwiegt in Portia's Humor der Verstand, in Rosalindens die Phantasie, entsprechend dem verschiedenen Charakter der beiden Lustspiele, von denen das eine mehr ein Intriguen- oder Charakter-Lustspiel ist, das andere ein entschieden phantastisches Gepräge trägt. Beide nehmen unter den Komödien Shakspeare's anerkanntermaßen einen hohen Rang ein; mir sind sie die liebsten unter allen seinen Lustspielen; aber ich denke, nicht bloß ich, sondern die meisten Shakspeare-Verehrer werden eine gewisse Vorliebe für sie hegen. Sie verdanken dieselbe nach meiner Ueberzeugung vorzugsweise der unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit der beiden humoristischen Frauengestalten, welche nicht bloß die Heldinnen, die hervorragenden, leitenden Hauptpersonen, sondern gleichsam die Seele der beiden Stücke sind, und vom Dichter mit einer Wahrheit, Natürlichkeit, Lebendigkeit gezeichnet erscheinen, daß man meinen könnte, er habe mit der Meisterschaft eines Leonardo oder Tizian nur Porträts in ihnen dargestellt; — mir wenigstens sind sie so volle lebensfrische Persönlichkeiten, daß ich eine persönliche Liebe zu ihnen empfinde. Und doch sind sie wahrscheinlich keine Porträtfiguren, und dem großen Dichter ist es, trotz der verhältnißmäßig flüchtigen Zeichnung, nur darum so glänzend gelungen, sie zu so voller Lebensfrische herauszubilden, weil sie sein eigenes Frauenideal darstellen und daher nicht bloß aus seiner Phantasie, sondern gleichsam aus seinem Herzen geboren sind. Ich meine, bei einem Dichter, in dessen künstlerischer Persönlichkeit der Humor ein so bedeutsames, charakteristisches Element bildet, wird man annehmen dürfen, daß auch sein persönliches Frauenideal einen humoristischen Zug gehabt haben wird. Ich glaube daher, daß Shakspeare keine Julie, keine Desdemona oder Ophelia, ja nicht einmal eine Cordelia oder Imogen, auch keine Beatrice, keine Viola, Olivia, Helena, eher schon die Prinzessin oder eine ihrer Damen (namentlich Rosaline) in Liebes Leid und Lust, sicherlich aber eine Portia oder Rosalinde geheirathet haben würde, wenn ihm die eine oder die

andere vom Himmel zugeführt worden wäre. Die tragischen Frauengestalten, selbst Julie, das hinreißende Ideal bräutlicher Liebesgluth, nicht ausgenommen, kann man wohl lieben und bewundern bis zur stürmischen Höhe tragischer Leidenschaft; aber eine Julia zu heirathen ist nur ein Romeo berufen, und wenn ein Graf Paris um sie wirbt, so beweist er nur, wie wenig er sie und sich selbst kennt. Ich glaube daher auch nicht, daß Shakspeare, hätte er eine Julia gefunden, sie geheirathet haben würde: seine Frau, Anna Hathaway, war wenigstens sicherlich keine tragische Natur, vielleicht indeß nicht ohne Humor. — Beatrice in Viel Lärmen um Nichts ist offenbar nicht humoristisch, sondern witzig, witzig in eminentem Maße, und ihr Witz erhält nur dadurch einen leisen, fast unmerklichen Anflug von Humor, weil sie, wie mir scheint, doch von Anfang an, ihr selbst unbewußt, das Samenkorn der Liebe für denselben Benedict, gegen den sie vorzugsweise die scharfen Pfeile ihres Witzes richtet, in ihrem Herzens birgt. Auch bei der Prinzessin und ihren Damen in Liebes Leid und Lust herrscht der Witz im engren Sinne vor; nur hat er hier schon mehr ein humoristisches Gepräge, weil es klar heraustritt, daß die Damen die unglücklichen Ritter der Weisheit, Tugend und Enthaltsamkeit, obwohl sie sie hart verspotten und ihnen Buße und Strafe auferlegen, doch im Grunde ihres Herzens nicht nur begnadigt, sondern ihr Herz selber ihnen geschenkt haben. Shakspeare aber, so sehr er den Witz lieben mochte, liebte, meine ich, doch noch mehr ein warmes, zart und tief fühlendes Herz; und eben darum sind fast alle seine witzigen Figuren mehr oder minder humoristisch.

Verwandt dem Humor Rosalindens und Portia's, nur aus der weiblichen in die männliche Form und Sprache übersetzt, ist der Humor des Prinzen Heinrich, wiederum eine Lieblingsfigur Shakspeare's. Bei ihm quillt er aus der ausgelassenen Laune einer von Kraft und Geist und Lebensfülle strotzenden Jünglingsnatur, die in der schwülen, trüben Atmosphäre am Hofe eines Heinrichs IV. sich unmöglich wohl fühlen konnte. Der Prinz hegt nicht die leiseste Sympathie für die schlimmen Seiten, für die innere Verdorbenheit Falstaff's, noch weniger für die Gemeinheit seiner Spießgesellen; aber er fühlt den ursprünglich edleren, nur in Fett und Fleischlichkeit erstickten Kern in Falstaff's Wesen heraus, und infolge seines Sinns für das Komische zieht ihn der unerschöpfliche Witz, die unwiderstehliche vis comica Falstaff's

Schriftstellern Englands: denn in England ist vorzugsweise der Humor zu Hause und blüht in allen Formen und Farben.

Die Stimmung des Menschen ist die Resultante, die aus den mannichfachen Empfindungen, Gefühlen, Strebungen, Gemüthsbewegungen der Seele fortwährend hervorgeht und ihnen gemäß sich modificirt, gleichsam das Facit, das aus der Summirung derselben sich ergiebt, oder das Colorit, das aus der Mischung der verschieden gefärbten Empfindungen und Gefühle entsteht. Ein Mensch, dessen Stimmungen besonders rasch wechseln, wird humorous, d. h. launig oder launisch genannt, launig, wenn seine wechselnden Stimmungen ihrem Grundtone nach heiter bleiben, launisch, wenn die schlechte Stimmung vorwiegt oder mit der guten ohne erkennbaren Grund wechselt. Die Launigkeit setzt, weil sie eben auf dem raschen Wechsel der Stimmungen beruht, eine leichte Erregbarkeit, eine Fein- oder Zartfühligkeit der Seele voraus: die meisten Frauen sind daher launig und jenachdem launisch. Gleichwohl sind die Frauen nur selten humoristisch. Der Grund davon liegt zunächst darin, daß die leichte Erregbarkeit der Seele zwar die Voraussetzung, die Bedingung des Humors, aber noch keineswegs selber Humor ist. Soll sie zum Humor ausschlagen, so muß sie eng verbunden seyn nicht nur mit jenem Sinn für das Komische, jener Grundbegabung, von der wir ausgingen, sondern auch mit einem raschen beweglichen Verstande, auf dem der Witz im engeren Sinne beruht. Die Frauen besitzen zwar beides in demselben Maaße wie die Männer; sie sind ebenso witzig, und ihr Witz ist meist anmuthiger, leichter, eleganter als der der Männer. Wenn sie dennoch nur selten humoristisch sind, so sind sie es nur darum nicht, weil sie, wenn sie einmal erregt sind, meist zu sehr von ihren Empfindungen, Gefühlen, Gemüthsbewegungen sich hinreißen lassen, so daß gleichsam die Wellen des Affects den Verstand und den Sinn für das Komische hinwegspülen und an die Ufer der Prosa des Alltagslebens werfen. Wir würden es für unweiblich halten, wenn eine Frau in einer ähnlichen Situation, wie der sterbende Mercutio oder wie der bis in's Mark seiner Seele tödtlich verletzte Hamlet, in ähnlich humoristischer Weise sich äußern würde. —

Diese Bemerkung leitet von selbst hinüber zu den verschiedenen Arten des Humors oder den verschiedenen Formen, in denen er auftritt. Denn obwohl die Frauen selten humoristisch

Komödie, sondern auch in der Tragödie und im historischen Schauspiel sich geltend macht. Der „melancholische Jaques", der den Ardennerwald verlassen will, weil es ihm da zu lustig wird, ist humoristisch, nicht weil er melancholisch ist, sondern weil es ihm im schmerzlichen Gefühl seiner Blasirtheit eine Erleichterung, eine Art von Vergnügen gewährt, die ganze Welt, die ihm (durch seine Schuld) keinen Genuß mehr bietet, zu bekritteln und witzige Reflexionen über ihre Thorheit, Verkehrtheit, Schlechtigkeit anzustellen. — Heinrich Percy wird nur humoristisch-witzig, wenn er in Zorn und Aerger geräth, über den Hofmann mit dem Bisamfläschchen auf dem Schlachtfelde: oder über die Großsprechereien und angeblichen Teufelskünste Glendower's, — Romeo dagegen im Rausche der höchsten Liebesseligkeit am Morgen nach dem nächtlichen Zwiegespräch mit Julien. Menenius Agrippa's Humor bricht vorzugsweise heraus, wenn das Benehmen des Volks und seiner Führer, insbesondere „der großen Zehe", seine aristokratischen Gefühle und seine vergötternde Freundschaft für Coriolan verletzt. Timon's Humor dagegen erwacht erst, nachdem seine bodenlose Menschenliebe in einen ebenso bodenlosen Menschenhaß sich verwandelt hat, und ist nur der bitterste, schärfste, zur Pointe zugespitzte Ausdruck dieses Hasses, der ebenso sehr sein eigenes Selbst, wie alle Andern trifft. Richard's III. teuflische Sarkasmen, die er über die Erfolge seiner eigenen Bosheit und Heuchelei wie über das vergebliche Ringen seiner Gegner und die Leiden und den Untergang seiner Opfer ausgießt, fließen aus seiner Neigung, sich selber in seiner tyrannischen Natur, in seiner leidenschaftlichen Selbst- und Herrschsucht, in seiner Verachtung alles Rechts und aller Sitte zu bespiegeln, und sich über die erbärmliche Welt, die von einem solchen Menschen sich mit Füßen treten läßt, lustig zu machen. Und einem verwandten Ursprunge entstammt der ebenso teuflische Humor der Feindschaft, des Hasses und Neides im Munde Jago's und Shylock's. —

So heftet sich der Humor an die verschiedensten Gemüthsbewegungen, so steigert er sich mit ihrer Kraft und Tiefe bis zu jenen schneidenden Ausfällen bitterer Ironie in der zerrissenen Seele Hamlet's und dem schmerzerfüllten Herzen des Narren im Lear. Weil er allen Lagen und Gemüthsverfassungen sich anpassen und als zweckmäßiges Werkzeug zur Erhöhung des dramatischen Effects sich verwenden läßt, darum hat er seine Berechtigung auch in der Tragödie. Er widerspricht, obwohl er in

der Form des Komischen sich äußert, dem Wesen des Tragischen nicht, weil es nur darauf ankommt, daß der Dichter es verstehe, ihn auf die tragischen Gemüthsbewegungen seiner Helden zu basiren. In der Meisterhand Shakspeare's dient er, je nach Bedürfniß, zur Steigerung des tragischen Pathos, aber auch zur Milderung desselben, da wo das Tragische eine zu gewaltsame, die Seele nicht mehr erhebende, sondern verstörende Erschütterung hervorzubringen droht. — Der Witz im engeren Sinne, wie ihn die Narren der Shakspeare'schen Komödie (z. B. in Was ihr wollt und Wie es euch gefällt) treiben, ist dagegen von der Tragödie ebenso ausgeschlossen, wie das Komische, das nur durch die Lächerlichkeit der ganzen Persönlichkeit seiner Träger (eines Lancelot Gobbo, eines Holofernes, Armado, Holzapfel, Pistol rc.) hervorgerufen wird. Und die Todtengräber im Hamlet würden daher zum Exil zu verurtheilen seyn, wenn ihr Witz, freilich ohne ihr Wissen und Wollen, nicht so tiefsinnige, zum Geiste und Gehalte der Tragödie so vollkommen stimmende Beziehungen hätte, daß er dadurch den Charakter des Humors annimmt.

Die höchste psychologische wie poetische Bedeutung gewinnt der Humor, wo er — wie bei Hamlet und Lear's Narren — in einer Stimmung, einer Gemüthsverfassung der Seele wurzelt, in der sie mit dem Leben abgeschlossen, über das irdische Daseyn sich erhoben hat. Zu solcher Höhe indeß kann er nur in der Sphäre des Tragischen, in besonders dazu organisirten Naturen, unter besondern Umständen und Verhältnissen sich erschwingen. Im Allgemeinen hat er natürlich vorzugsweise seine Stätte im Gebiete der Komödie, resp. des historischen Dramas. Gleichwohl finden wir in Shakspeare's anerkannt ältesten Lustspielen, in den beiden Veronesern und der Komödie der Irrungen, keine humoristischen Figuren, ebensowenig wie in seinen ältesten tragischen Dramen, im Titus Andronicus und den drei Theilen Heinrich's VI. Erst in Liebes Leid und Lust regt der Humor seine Schwingen, wenn auch noch leise und gleichsam unsicher gegenüber dem laut und entschieden auftretenden Witz. Aber auch in seinen letzten, spätesten Lustspielen, in Troilus und Cressida, im Wintermärchen, im Sturm, begegnen wir keinem im engern Sinne humoristischen Charakter: Thersites, Autolycus, Stephano und seine Genossen sind witzige, lächerliche, aber keine humoristischen Figuren. Ebenso fehlen sie im Cymbeline, im Macbeth und in Heinrich VIII., seinem wahrscheinlich letzten Trauerspiel und historischen Drama.

Der junge Shakspeare mochte seiner Gemüthsbewegungen, die er auf seine poetischen Gestalten übertrug, noch nicht so mächtig, noch nicht so klar bewußt seyn, um sie im Reflex des Humors abspiegeln zu können. Der alte Shakspeare fand wohl kein Gefallen mehr am Farbenspiel des Humors; seine Gemüthsstimmung war zu ernst, vielleicht trübsinnig geworden; der Blick in Englands Gegenwart und Zukunft mochte seine sonst so heitere, leicht erregbare, aber ebenso scharfsichtige wie patriotische Dichterseele mit einem Trauerflor umzogen haben, so daß er die Welt nicht mehr mit dem Auge des Humors, der ein geborener Schalk ist und trotz Leid und Schmerz seine Lust am Komischen hat, anzuschauen vermochte. — Desto reicher sprudelt der Humor in der großen mittleren Periode seiner dichterischen Laufbahn von 1592 bis 1606—7, in der bei weitem die meisten seiner besten und mit Recht beliebtesten Schöpfungen entstanden. Ihr gehören alle par excellence humoristischen Charaktere an, Mercutio, Faulconbridge, Prinz Heinrich, der melancholische Jacques, Hamlet, der Narr im Lear, und die Krone von allen, die beiden reizenden humoristischen Frauenbilder, Rosalinde und Portia. Scheint es daher doch fast, als sey der Humor ein so wesentliches Ingrediens der Shakspeare'schen Dichtung, daß sie selber mit diesem anscheinend nebensächlichen Elemente steigt und fällt. —

In Wahrheit indeß ist der Humor, richtig gefaßt und gehandhabt, kein bloßes Nebenelement der dramatischen Poesie. Ich wage die Behauptung: der Witz im engern Sinne, der Witz des kalten, unbetheiligten, mit seinen Gedankenblitzen spielenden Verstandes ist im Grunde undramatisch, der Humor dagegen durch und durch dramatisch. Er besitzt diesen Vorzug, weil er eben nicht bloß aus dem Verstande, sondern aus dem Herzen entspringt, und ungezwungen nicht bloß die Stimmung und Laune, sondern alle Gefühle, Affecte, Gemüthsbewegungen zu begleiten vermag. Der Verstand hat nur wenig Antheil an unserm Wollen und Handeln; unsere Entschlüsse gehen von unseren Gefühlen, Begehrungen, Affecten und Leidenschaften aus: der Verstand ist meist nur der Diener, der ausführt, was Herz und Gemüth ihm heißen. Hat das Drama Handlung darzustellen, ist ihm also die Charakteristik nur Mittel, die Handlung zu motiviren und in ihrem Sinn und Werthe, ihrer Bedeutung, ihrer Imputabilität zu präcisiren, — und dabei wird es bleiben trotz aller Versuche, die Charakteristik zum Centrum und Zielpunkte des Dramas zu

erheben, — so leuchtet ein, um wie viel dramatischer der Humor ist gegenüber dem Witz. Aber nicht nur dramatisch ist er, nicht nur berechtigt im Drama eine Rolle zu spielen, sondern er vermag auch den dramatischen Effect überall bedeutsam zu erhöhen, wenn nur der Dichter ihn auf die rechte Art zu verwenden versteht. In der Komödie umrahmt er wie eine gefällige Verzierung die Empfindungen, Stimmungen, Gefühle und Affecte, die auch in der Komödie die Handlung begründen und leiten; ja er erst giebt ihnen das Gepräge des Komischen; — denn an sich ist jedes Gefühl, jeder Affect ernster Natur und hat nichts mit dem Komischen zu schaffen; der Humor erst ertheilt ihnen das Bürgerrecht im Reiche des Komos; er ist mithin ein wirksamer, fast unentbehrlicher Hebel des komischen Effects. In der Tragödie dient er — bei Shakspeare wenigstens, wie ich schon bemerkte, — in doppelter Richtung: auf der einen Seite steigert er durch den scharfen Contrast, in dem er zu dem tiefen Ernst und dem mächtigen Pathos der Leidenschaft steht, die Wirkung des Tragischen; auf der andern Seite mildert er sie durch den Anflug des Komischen, der ihm stets zu eigen bleibt. In beiden Fällen dient er fördernd und hebend dem Sinne und Zwecke der Tragödie, der ja nicht auf eine maaßlose, wüste, verstörende Erschütterung der Seele, sondern auf eine zwar tief greifende, aber zugleich erhebende und versöhnende Rührung gerichtet ist.

In diesem durchaus dramatischen Sinne handhabt Shakspeare den Humor, und es ist eben die Eigenthümlichkeit des Shakspeare'schen Humors, daß er durch und durch dramatisch ist. Man hat seinem Witz nicht mit Unrecht den Vorwurf gemacht, daß er noch an jene Schablone der Witzmacherei erinnere, die unter dem Namen des Euphueism bekannt ist, weil sie John Lily in seinem Euphues aufstellte und in seinen Lustspielen veranschaulichte; daß er zu oft bloßer Wortwitz sey und häufig nur in gleichsam zufälligen, zuweilen auch wohl gezwungenen Wortspielen sich ergehe. In Shakspeare's Humor wird das schärfste Auge keine Schablone entdecken: er ist durchaus originell, er spielt in den mannichfaltigsten Farben und Formen, immer neu und frisch, weil nach den verschiedenen Charakteren, Situationen, Umständen sich verschiedentlich modificirend, immer prägnant, frappirend, oft überraschend, aber stets ungesucht und ungezwungen den rechten Ton treffend, das rechte Maaß einhaltend. So wird er zum schlagendsten Beweis der dramatischen Meisterschaft Shakspeare's. Denn nur der

höchsten Kunst, der größten dramatischen Begabung wird es gelingen, Empfindung und Gefühl, Affect und Leidenschaft nicht bloß in ihrem einfachen, natürlichen Gewande, sondern auch noch im schillernden Reflex des Humors und damit gleichsam doppelt zur Darstellung zu bringen. —

3) Goethe und Schiller in ihrem Verhältniß zu Shakspeare.

Redet man vom Verhältniß zweier Dichter oder Künstler zu einander, so kann damit nicht eine Vergleichung ihrer Größe gemeint seyn, — dies äußere Abwägen, wie es gewöhnlich geschieht, nach conventionellen oder selbstgemachten Gewichten, ist im Grunde ebenso widersinnig, wie den Kunstwerth von Statuen oder Gemälden nach dem Maaße ihres äußern Umfangs abschätzen zu wollen — sondern nur ihr verschiedenes Verhalten zur Idee der Kunst, d. h. ihre gegenseitige Verschiedenheit in der Auffassung und Verwirklichung derselben, kann Gegenstand der Erörterung seyn. Denn an sich hat jeder ächte Künstler dieselbe Berechtigung und denselben Beruf; er darf daher auch nur aus seinem eigenen Wesen heraus beurtheilt werden, und es wäre mithin abermals nur widersinnig, etwa Goethe und Schiller nach Shakspeare's Persönlichkeit oder umgekehrt messen zu wollen. Zwar giebt es auch ein geistiges Mehr oder Minder. Ich kann überzeugt seyn, daß Shakspeare der größere dramatische Dichter sey. Allein diese Ueberzeugung würde ich nur dadurch begründen können, daß ich seine künstlerische Persönlichkeit in ihrem eigensten Wesen (qualitativ) möglichst genau zu bestimmen suchte; und nur weil an dem Geiste jede Qualitätsbestimmung zugleich eine Quantitätsbestimmung ist und umgekehrt, folgt aus der wesentlichen Eigenthümlichkeit des Künstlers zugleich seine künstlerische Größe. Zu dieser Eigenthümlichkeit gehört aber vor Allem seine Auffassung des Wesens der Kunst, seine künstlerische Weltanschauung. In der Idee der Kunst ist also für alle ein gemeinsamer Mittelpunkt gegeben, durch den jeder in ein bestimmtes Verhältniß zu allen übrigen tritt. Nur von einem solchen Verhältniß, nur von dem verschiedenen Verhalten Goethe's und Schiller's zur Idee der dramatischen Poesie, gegenüber der Shakspeareschen Auffassung derselben, kann hier die Rede seyn. Und selbst das Resultat einer solchen Vergleichung hat noch keine zwingende Kraft, theils weil es an einem gültigen Maaßstabe fehlt, um die größere oder ge-

ringere Nähe, in welcher sie zu dem Ziele aller Kunst stehen, zu messen, theils weil sich diesem Ziele von verschiedenen Seiten her nahe kommen läßt. —

Goethe wurde bekanntlich geboren am 28. August 1749, — d. h. die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, jene Zeit, in welcher das Christenthum, eine kleine Anzahl Gläubiger von schwärmerischer oder steiforthodoxer Richtung ausgenommen, dem Deismus oder der s. g. natürlichen Religion zu weichen begann und zum Theil schon gewichen war; in welcher die freie Selbstbestimmung, die freie Forschung, die Reflexion, die Kritik, kurz das Princip der neueren Zeit: die Subjectivität des Geistes ihr Recht im Kampfe mit der traditionellen, sie ausschließenden Macht des Staats und der Kirche wie mit aller Autorität ausbeutete, in welcher die im Mittelalter herrschenden Geisteskräfte, der Glaube vor dem Wissen, das Gemüth vor dem Verstande, Phantasie und Gefühl vor dem Witz und Esprit, zurücktraten, und damit das neue Princip den Sieg davon getragen hatte und praktisch zu werden begann, — war die Geburts- und Bildungsstätte Goethe's. Frankreichs Cultur und Literatur herrschte wie überall auch über Deutschland. Denn in Frankreich war es, wo der Geist der neueren Zeit seine ersten Triumphe feierte und jener Kampf gegen die Reste des Mittelalters, der Verstandesbildung gegen die Gemüthsbildung, so vollständig durchgekämpft wurde, daß er schließlich in einen Vernichtungskrieg umschlug, der auf dem Gebiete der Religion, Sittlichkeit und Philosophie zum Materialismus, Libertinismus und Atheismus, auf dem Gebiete des Rechts und der Politik zum totalen Umsturz aller bestehenden Verhältnisse führte. Gleichwohl kann man nicht sagen, daß der französische Geist über den deutschen geherrscht hätte. Jenem Umsturze setzte das tiefere sittliche Bewußtseyn des Deutschen einen unübersteiglichen Wall entgegen. Das religiöse Leben konnte daher in Deutschland nicht ganz unterdrückt, sondern nur zurückgedrängt und eingeengt werden in die Schranken einer nüchternen Moralität. Der französische Materialismus und Atheismus gestaltete sich daher hier in die s. g. Vernunftreligion, oder besser in einen Moralismus um, dessen religiöse Grundlage die deistische Weltanschauung, dessen wahres Lebensprincip aber das im subjectiv-menschlichen Geiste immanente Vernunft- und Sittengesetz war, und als dessen Hypophet in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts Kant auftrat, zur Zeit als Goethe eben zum Manne herangereift war. Gleichzeitig wirkte

Winkelmann zur Belebung des wahren Verständnisses der antiken Kunst, während Lessing den falschen Geschmack, die Unnatur und Unpoesie des französischen Dramas mit der energischen Entschiedenheit seiner scharf eindringenden Kritik bekämpfte, Shakspeare in Deutschland einführte und der Herrschaft der französischen Literatur ein Ende machte. Lessing und Winkelmann und neben ihnen Klopstock, Wieland u. A. waren die Führer jener mächtigen, bald ganz Deutschland durchdringenden, vom Geiste der Poesie und der poetischen Freiheit beseelten Geistesrichtung, von der getragen und auf deren Spitze zuletzt Goethe und Schiller als die Koryphäen der frischerblühten klassisch-deutschen Literatur standen. Auf einer Zweigbahn der großen Straße wurde dieselbe Richtung zur weichlichen Gefühls- und Phantasieschwärmerei, auf einer andern wendete sie sich, im Gegensatz gegen die steifen deutschen Sitten und die gekünstelte französische Civilisation, an die Natur, verehrte sie und die reine natürliche Menschlichkeit als die Quelle aller Wahrheit und Schönheit, und traf so mit dem philosophischen und pädagogischen Naturalismus eines Rousseau und Basedow wie mit dem idealistischen Humanitätsstreben Herder's u. A. in Eins zusammen. Der kahle Deismus drängte die reicheren Gemüther, welche nach einem lebendigen, thätigen Gott verlangten, von selbst zur Naturanbetung hin, die dann wiederum dem Pantheismus die Bahn brach, während Andere in Mysticismus, Schwärmerei und allerlei seltsamen Aberglauben verfielen. —

Das sind die Hauptelemente der Zeit, in welche Goethe's beste Lebensjahre fallen. Sie spiegeln sich alle mehr oder minder deutlich in seinen Dichtungen ab, und es ist daher sogleich als ein charakteristisches Unterscheidungszeichen hervorzuheben, daß Goethe weit mehr als Shakspeare von den Interessen und Richtungen seines Jahrhunderts bewegt erscheint. Ja, man kann sagen, daß es recht eigentlich zum Lebensprincipe seiner Poesie gehört, die Ideen, Bewegungen und Entwickelungsmomente des Zeitgeistes in ihrem innersten Kerne durch poetische Darstellung zur Anschauung zu bringen. Wie er sie an sich selbst und seiner Umgebung erfahren hat, so treten sie in seinen Dichtungen in lebendiger, künstlerischer Gestaltung wieder heraus: er ist in der That der Mikrokosmus seiner Welt und Zeit. Daraus erklärt sich nicht nur der große Einfluß, sondern zum Theil auch der Ruhm, den seine Werke weithin gewonnen haben; und es ist daher eine literarische Aufgabe der Gegenwart, die ihrer gründlichen

Lösung noch entgegensieht, die Geschichte seines Lebens und seiner Dichtungen in der lebendigen Wechselwirkung und den vielverschlungenen gegenseitigen Beziehungen zwischen ihnen und seinem Zeitalter darzustellen. Da für uns nur seine dramatische Poesie, der kleinste Theil seiner literarischen Thätigkeit, in Betracht kommen kann, weil es sich nur um sein Verhältniß zu Shakspeare handelt, so liegt die Lösung dieser Aufgabe ganz außer meiner Intention. Ich muß mich mit einigen Andeutungen begnügen. So leuchtet z. B. ohne Weiteres ein, daß auf „die Mitschuldigen", eines seiner ersten Stücke, jene Demoralisirung, welche aus der subjectivistischen, gegen Gesetz und Autorität sich auflehnenden Richtung der Zeit über große und kleine Verhältnisse des Lebens sich auszubreiten anfing, einen entschiedenen Einfluß übte. Götz von Berlichingen und Egmont durchziehen jene Ideen, welche die geistigen Hebel der französischen Revolution bildeten, und die sodann, in ihrer Ausartung zu Karikaturen verzerrt, im „Bürgergeneral" und den „Aufgeregten" verspottet werden. Auch „die natürliche Tochter" verdankt ihre Entstehung dem revolutionären Zustande von Europa, der hier wie eine verderbenschwangere Gewitterwolke den Hintergrund der Action bildet. „Stella" und „Clavigo" dagegen schließen sich an Werther's Leiden an, und bezeichnen nach verschiedenen Seiten hin jene sentimentale, schwärmerische, mit der Wirklichkeit und den bestehenden Verhältnissen zerfallene Geistesrichtung, die Haltlosigkeit eines zwar reichen, aber ganz sich selbst, seinen Leidenschaften und Gefühlen sich überlassenden Gemüthes; während „die Laune des Verliebten" und einige der kleinen Singspiele, von den Gegensätzen und Verwickelungen eines civilisirten, vielseitigen Daseyns sich abwendend, ganz der Natur und dem anmuthigen Spiele eines einfachen, idealen Naturlebens sich hingeben. „Iphigenie" ist der reinste Ausdruck der Verehrung, des tiefen Studiums und gediegenen Verständnisses der antiken Kunst und Schönheit. „Tasso" dagegen spiegelt das hohe Bewußtseyn eines poetischen Genius ab, dem Fürsten und Völker sich neigen, der weit hinausragt über die Schranken bürgerlicher Verhältnisse, zugleich aber auch die Kränklichkeit und Schwächlichkeit eines von aller Wirklichkeit sich loslösenden, in seine eigene dichterische Welt versunkenen Geistes, und ist mithin das treue Abbild jener isolirten, vom wirklichen Leben abgewendeten, auf die Sphäre des Ideals angewiesenen Stellung, welche Dichtung und Dichter gleichsam nothge-

drungen einnahmen, wie des daraus entspringenden Strebens nach voller, dem Ideal entsprechender Freiheit und deren Anerkenntniß. Den eigentlichen Grundton aber, der durch alle Dichtungen Goethe's sich hinzieht, schlägt Faust an, so voll und stark, daß alle übrigen Töne des Accords mitklingen. Es ist der Grundton des Goethe'schen Zeitalters: das lebendige Bewußtseyn von der Unendlichkeit des subjectiven Geistes, das sich einseitig äußert in dem Ringen nach einer durchaus persönlichen, aber nichts destoweniger schrankenlosen Freiheit und Machtvollkommenheit, in dem Streben, alle Fesseln, auch die innersten, geistigsten, zu zerbrechen, durch eigene Willens- und Geisteskraft den Himmel sich zu erobern, die Welt zu beherrschen. Das ist der bewegliche Angelpunkt der Goethe'schen Poesie; davon ist seine ganze poetische Weltanschauung bedingt und getragen. —

Während bei Calderon die Erstarrung aller inneren kirchlichen und politischen, religiösen und sittlichen Verhältnisse zu einer unantastbaren Gesetzlichkeit alles Thuns und Lassens das entschiedenste Uebergewicht über die persönliche Freiheit behauptet, liegt bei Goethe umgekehrt das Hauptgewicht auf der unantastbaren Berechtigung der Eigenart und Eigenmacht des subjectiven Geistes. Da hat jeder seine eigene Religion und Moralität, seine eigene Lebensansicht, seinen eigenen Beruf, sein eigenes Schicksal: „denn Recht hat jeder eigene Charakter.“ Das Verhältniß der Menschen zu Gott ist ebenso unendlich mannichfaltig als die Verschiedenheit der Geister und Herzen. Nur das scheint gewiß, daß, wenn der Mensch die volle, unbegränzte Freiheit des Willens und Thuns haben soll, Gott seinerseits eine mittel- oder unmittelbare Einwirkung auf die Geschichte, auf das Leiden und Thun der Menschen sich nicht erlauben kann. Goethe huldigt daher — anfänglich ausgesprochenermaßen — dem Deismus seines Zeitalters, der Gott und Welt scheidet und einander gegenüber stellt; und umgekehrt, in Folge seiner deistischen Weltanschauung herrscht in seiner Poesie die Subjectivität des Geistes und Lebens vor: das Eine bedingt das Andere. Von Hinweisungen auf Gottes leitende Hand und den innigen Zusammenhang zwischen dem Diesseit und Jenseit, wie in Shakspeare's Macbeth, Hamlet und vielen seiner historischen Stücke, findet sich daher in Goethe's Dramen keine Spur. Denn auch im „Faust“ hat das Ineinandergreifen beider Sphären nur einen allgorischen Sinn. Goethe's Weltanschauung ist vielmehr wesentlich nur eine moralische,

ein Ausdruck jenes Moralismus seiner Zeit. Die Entwickelung der Weltgeschichte ruht ihm nicht wie bei Shakspeare auf dem organischen Zusammenwirken der göttlichen Weltregierung mit der menschlichen Freiheit, sondern sie ist ihm das beständige Gegeneinanderwirken, Ringen und Kämpfen natürlicher, menschlicher Kräfte, das durch die specifische, innere Schwere des irdischen Daseyns sich im Gleichgewicht erhält, und dessen Resultat für jeden Einzelnen nach dem Maaße seiner Kräfte und der Richtung seines Strebens ein anderes ist. Gott bleibt zwar nicht ganz aus dem Spiele: aber er steht als letzte Ursache in dem dunkeln Hintergrunde einer weiten Ferne; man weiß und sieht nichts von ihm. Auch im Faust läßt er nur geschehen, was gerade geschehen will, und hält sich so außerhalb der Action, als sey er eben nur der Prolog und Epilog zur Weltgeschichte. Das Schicksal ist daher bei Goethe nicht wie bei Shakspeare das Resultat der organischen Wechselwirkung zwischen der göttlichen und menschlichen Willensthätigkeit, sondern die Folge des Acts einer transscendentalen, ihm selbst unbewußten Selbstbestimmung des Menschen, der jenseit seines irdischen Daseyns liegt, und in welchem er zu jener Macht der sittlichen Nothwendigkeit sich selbst ein bestimmtes, unverrückbares Verhältniß gegeben hat. Dafür hat Egmont den passenden poetischen Ausdruck gefunden, wenn er in dem Augenblicke, da er, seiner völligen Willensfreiheit sich bewußt, den Verhältnissen trotzend und alle Warnungen zurückweisend, gerade nur dem innern Zuge seines Geistes und Charakters folgt, in die Worte ausbricht: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts als, muthig gefaßt, die Zügel festzuhalten, und bald rechts bald links vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.“ Deutlicher spricht dasselbe Goethe selbst aus, wenn er (unter dem 26. April 1797) an Schiller schreibt: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen.“ — Diese Entschiedenheit, wenn der Mensch frei, nicht bloßer Spielball einer höheren Macht seyn soll, muß von ihm selbst ausgegangen seyn; seine Natur aber ist das, was der Mensch an sich ist, was er in sein irdisches Daseyn mitbringt: soll sie ihre Bestimmtheit durch ihn selbst erhalten haben, weil

sonst von Freiheit nicht die Rede seyn könnte, so kann die Selbstbestimmung derselben nur in ein Jenseit, in einen Act seiner transscendentalen Freiheit, seiner uranfänglichen Subjectivität fallen. — Danach müssen dann auch Gut und Böse ihren specifischen Unterschied verlieren. Der Teufel ist nur „die verneinende Kraft, die stets das Böse will, und stets das Gute schafft". Das Böse aber mit diesem Bewußtseyn und dieser Schöpferkraft — denn daß es wider Willen und Wissen zum Guten dient, nicht also schafft, sondern durch höhere Macht zum bloßen Mittel herabgesetzt wird, ist auch Shakspearesche Anschauung, — ist offenbar nur der negative Pol des Guten, es ist selbst gut, nur in anderer Form, auf einem Umwege. Der Unterschied fällt mithin nur in die Subjectivität, und Gut und Böse kann also auch nur aus der Subjectivität heraus beurtheilt werden, hat keinen objectiven Begriff.

Diese deistisch-moralische Weltanschauung trägt nun in der ersten Hälfte der künstlerischen Laufbahn Goethe's den Charakter einer frischen poetischen Unmittelbarkeit. Götz von Berlichingen, Stella, Clavigo, die Anfänge (Entwurf und grundlegende Scenen) des Faust, die Geschwister, Egmont und einige seiner kleineren Stücke gehören dieser ersten Periode an. Hier nimmt die Poesie die Welt, wie sie eben dem Auge der Phantasie und einem kräftigen, hochbegabten, klaren, aber von heftigen Gefühlen und Affecten leicht erregbaren Geiste unmittelbar erscheint. Wie bei Shakspeare ist die Wirklichkeit des Lebens treu und naturgemäß, zum Theil mit historischer Wahrheit gezeichnet; frische, lebendige Charaktere geben sich frei und ohne Bedenken dem Zuge ihrer Individualität, dem Drange der Umstände und der Verhältnisse hin; die Darstellung hat eine rasche, active Bewegung; die sittliche Nothwendigkeit und die Macht des Schicksals wie jenes Bewußtseyn der Unendlichkeit des subjectiven Geistes mit seinem Sichgehenlassen, seinem Ringen nach freier Luft auf der Höhe des Lebens, äußert sich mehr in Willensacten und Handlungen, als in Gefühlsergüssen und Reflexionen; — kurz die ganze Weltanschauung drückt sich mehr gegenständlich, mehr dramatisch aus. Allein je mehr das Vertrauen auf die eigene urwüchsige Kraft und Selbständigkeit, auf das „in sich und durch sich lebende und wirkende Herz" bis zu einem titanenhaften Stolz und Trotz sich steigerte (ich erinnere an das Fragment „Prometheus"), desto schärfer mußte allgemach der Widerspruch, in dem die Wirklichkeit,

Natur und Geschichte mit dieser prometheischen Weltanschauung steht, sich geltend machen, und dem hochstrebenden, nach schöpferischer Thätigkeit verlangenden Geiste seine Abhängigkeit von der Natur und den gegebenen Verhältnissen zum Bewußtseyn bringen. Und je mehr damit der deistische Gegensatz zwischen Gott, Welt und Mensch sich erhöhte und erweiterte, desto dunkler, unbestimmter, unfaßbarer mußte ihre Beziehung zu einander werden, desto mehr mußte die Gottheit in den Hintergrund zurückweichen, die Natur und ihr Verhältniß zum Menschen hervortreten. Daher die allmälige Umwandlung der ursprünglich deistischen Weltanschauung Goethe's in eine halb pantheistische, halb deistische, nach welcher zwar Gott unter der Form geistiger Subjectivität, die Welt als seine Schöpfung gefaßt erscheint, aber so, daß er nicht mehr außerhalb, sondern innerhalb der Natur wirkt und waltet, und sein Verhältniß zu ihr wie seine eigene Wesenheit in ein für den Menschen undurchdringliches Dunkel sich hüllt. Daher das mehr und mehr sich steigernde Interesse Goethe's für die Beachtung und Erforschung der Natur, das ihn — wir möchten fast sagen, leider — zu Zeit raubenden naturwissenschaftlichen Studien trieb. Daher andererseits das Ueberhandnehmen der Reflexion, das Streben, wie über die Natur und ihr Verhältniß zum Menschen, so über sich selbst und seinen Beruf, über das Wesen der Kunst und sein eigenes Dichten und Schaffen sich klar zu werden. Seine Weltanschauung war ja selbst aus der Reflexion, aus dem Nachdenken über die letzten Gründe und Ziele des Daseyns, aus dem Ringen nach tiefster, abschließender Erkenntniß der Wahrheit (Faust) hervorgegangen. Nachdem die Glaubenssätze der Religion, die sittlichen Maximen und Principien, die bislang geherrscht, wie überhaupt alle Autorität für die nach Selbständigkeit und Autokratie strebende Subjectivität ihre Geltung verloren, mußte der denkende Geist die „zerschlagene Welt" wieder aufzubauen, von sich und seiner Selbsterkenntniß aus eine neue Weltanschauung zu gründen suchen. Goethe folgte nur dem Zuge der Zeit, der in dem allgemeinen Streben nach „Aufklärung" sich äußerte und zur Herrschaft der philosophischen Kritik, Reflexion und Speculation führen mußte, indem er in seiner Weise mit philosophirte, und die unklaren zweifelhaften Ergebnisse in unzweifelhafte klare Poesie umsetzte.

Der Zeitpunkt, in welchem Goethe's ursprünglich nur gläubig angenommene Weltanschauung zur reflektirenden philosophi-

schen sich umgestaltet hatte, wird durch die Annäherung seiner Dichtung an die dramatische Kunst der Alten bezeichnet. Es war nicht bloß die nähere Bekanntschaft mit den lebendigen und todten Resten des Alterthums (durch seine italienische Reise), nicht bloß die unmittelbare Anschauung der antiken Kunst und die daraus entspringende tiefere Erkenntniß des Wesens der griechischen Tragödie, der einfachen Schönheit ihrer Form, der plastischen Gestaltung der Charaktere, der klaren Composition und erhabenen poetischen Diction, — dieß Alles waren nur Nebenmotive, nur äußere, den innern Zug des Geistes zum Bewußtseyn bringende Anlässe. Das geht schon daraus hervor, daß Goethe bereits vor der italienischen Reise die Iphigenia und den Tasso dem Inhalte nach ganz in demselben Sinne und Geiste verfaßt hatte, dem er später bei der Ueberarbeitung nur eine andere Form gab. Noch mehr daraus, daß er im Grunde nirgend die eigentlich klassische Form des Drama's adoptirt hat. Nichts ist ja z. B. weiter entfernt von der antiken Composition, Färbung und Zeichnung als der Faust, obwohl er erst nach der italienischen Reise vollendet ward; auch Tasso und die natürliche Tochter haben in formeller Beziehung nicht mehr Aehnlichkeit mit der griechischen Tragödie als etwa Stella und Clavigo. Der Hauptgrund zu jener Umwandlung des Goethe'schen Styls, zu jener s. g. Vermittelung der antiken und romantischen Kunstform, war vielmehr die innere Verwandtschaft der griechischen Tragödie mit jener neuen weiteren Entwickelung der Goethe'schen Weltanschauung. Die Einfachheit der Handlung, umgeben von langen Ergüssen der Empfindung und Leidenschaft, von Schilderungen der Stimmungen und Zustände der handelnden Personen, von Betrachtungen und Urtheilen des Chors, die daraus sich ergebende Weise, die Personen nicht sowohl durch ihre vielseitige Activität als durch die Ausbreitung ihres inneren, subjectiven Gemüthslebens zu charakterisiren, endlich die breite, sentenzenreiche Sprache, — das Alles entsprach jenem Elemente der Reflexion, jener erwägenden, forschenden, philosophirenden Richtung, welche in Goethe's Geist schon vor der italienischen Reise Wurzel geschlagen hatte. Dazu kam sein angeborener, immer mehr sich entwickelnder Sinn für das Plastische, für die Welt des Auges, für die Form rein als solche, von dem ich oben (S. 197) gesprochen. Diesen Sinn, der ihn so frühzeitig zu allerlei Versuchen in den bildenden Künsten trieb, der ihn bis in die Mitte seines Lebens

(1788) zweifeln ließ, ob er zum Dichter oder bildenden Künstler geboren sey, von dem auch die Resultate seines vielseitigen Studiums der Natur (welche im Grunde überall von der Idee einer allgemeinen Morphologie oder Gestaltungslehre ausgehen und dieselbe nachzuweisen suchen) Zeugniß ablegen — dieser Sinn zog ihn allmälig zur antiken Kunst hinüber und entfremdete ihn dem durchaus pittoresken Shakspeare'schen Drama.

Unter diesen inneren und äußeren Einflüssen entstanden in der zweiten Hälfte von Goethe's Laufbahn Iphigenia, Tasso, die Vollendung des Faust, die natürliche Tochter, einige Fragmente und kleinere Stücke. Die Weltanschauung, die sich darin ausspricht, tritt nicht mehr in unmittelbarer Gewißheit ihrer selbst auf, sondern sucht sich zu rechtfertigen und zu beweisen; die Fülle der allgemeinen Sentenzen und Maximen, in denen der Dichter fortwährend sich bewegt, haben theils diesen Zweck, theils legen sie die Ergebnisse seines Forschens und Nachdenkens über die Natur und den Menschen den handelnden Personen in den Mund. Während früher die Hauptmomente seiner Weltanschauung in individueller, concreter Form sich aussprachen, so daß Gott, wo seiner gedacht wurde, als lebendige, selbstbewußte Persönlichkeit erscheint und die Ideen des Schicksals, der sittlichen Nothwendigkeit und menschlichen Freiheit einen bestimmten, der Action entsprechenden Inhalt hatten, erscheinen sie jetzt in einer breiten Allgemeinheit, philosophisch generalisirt, ja zum Theil ganz zu abstracten Begriffen abgeschwächt. Gott ist „das Wirkende", „das Waltende", „das Höchste" ꝛc. —

> Wer wagt ein Herrschendes zu läugnen, das
> Sich vorbehält, den Ausgang unsrer Thaten
> Nach seinem einz'gen Willen zu bestimmen?
> Doch wer hat sich zu seinem hohen Rathe
> Gesellen dürfen? Wer Gesetz und Regel,
> Wonach es ordnend spricht, erkennen mögen? ꝛc.

Das Schicksal liegt nicht mehr unmittelbar in der dargestellten Handlung, sondern jenseit derselben breitet es sich aus wie ein allgemeiner, dunkler Hintergrund, auf dem die Action sich bewegt, und da es doch so ganz zur Subjectivität der handelnden Personen gehört, so werden letztere selbst mit generalisirt. In der „natürlichen Tochter" z. B. treten nicht bestimmte Personen, sondern der (allgemeine) König, der (allgemeine) Herzog, Secretair,

Weltgeistlicher 2c. auf, und Eugenie selbst wird zum Abbilde der unter den Stürmen der Revolution leidenden Nationen. „Tasso“ ist Repräsentant jener allgemeinen, oben charakterisirten Geistesrichtung; „Faust“ Repräsentant des ganzen Menschengeschlechts. Demgemäß bekommt dann auch die menschliche Freiheit (und damit die sittliche Nothwendigkeit) einen ganz generellen Inhalt: bei Tasso wendet sie sich gegen den ganzen bestehenden Zustand der socialen Verhältnisse, bei Faust gegen die Natur- und Weltordnung selbst. Faust ist die Spitze dieser reflektirenden, philosophirenden Poesie. Hier entwickelt sie die ganze Weltanschauung, die ganze geistige Lebensgeschichte des Dichters durch alle Stadien. Aber nicht in eigentlich künstlerischer, rein poetischer Weise. Die Dichtung ist vielmehr aus der Sphäre der concreten, lebendigen Wirklichkeit herausgehoben, und bewegt sich im Gebiete allgemeiner, philosophischer Ideen und Anschauungen, welche in symbolischer oder allegorischer Form auftreten. Reflexion und Philosophie, aber freilich eine praktische, erlebte Philosophie, sind daher nur in ein poetisches Gewand gekleidet, und umgeben wie ein weites, durchsichtiges Gewebe die concret-lebendigen Charaktere und Figuren des ersten Theils, während sie im zweiten allein den Platz behaupten.

Alles, was bisher bemerkt worden, wird klarer und bestimmter hervortreten, wenn wir nun näher zusehen, wie bei Goethe infolge der erörterten Grundlagen, auf denen seine Dichtung ruht, die Ideen des Tragischen und Komischen gestaltet erscheinen.

Im Allgemeinen scheint Goethe's Begriff des *Tragischen* mit dem Shakspeare'schen zusammenzustimmen. Auch bei ihm ist es das Leiden und der Untergang des menschlich Edlen, Großen, Schönen infolge seiner eigenen Einseitigkeit und Haltlosigkeit, seines Mangels an Besonnenheit, Willenskraft und Selbstbeherrschung. Indessen thut sich doch sogleich ein bemerkenswerther Unterschied auf. Denn einerseits ist die ethische Schwäche der Goethe'schen Helden zugleich ihr Recht und ihre Stärke. Es ist überall jenes Bewußtseyn von der Unendlichkeit des subjectiven Geistes, jenes Streben nach persönlicher unbeschränkter Freiheit, auf die der Mensch berechtigten Anspruch hat, die er daher naturgemäß geltend macht, und die ihn doch mit den bestehenden Verhältnissen in Conflict, in den tragischen Kampf verwickelt. Andererseits steht dem Helden nicht wie bei Shakspeare die Macht des Rechts und der Sitte oder die infolge der Schwäche des Gu-

ten emporgehobene Gewalt des Bösen verderbenschwanger gegenüber; auch von dieser Seite vielmehr fällt Alles in die Subjectivität zurück: jenes Streben trägt die zerstörende Kraft in sich selbst, sofern es überall sich nicht stark genug erweist, in seinem beanspruchten Rechte sich zu behaupten, in dem Kampfe um die Freiheit den Sieg zu erringen. Man sehe nur die Goethe'schen Trauerspiele etwas genauer darauf an. „Götz von Berlichingen" geht unter nicht durch die Uebermacht seiner Gegner, — von dieser Seite war er gerettet, — sondern weil seine Kraft zur Verwirklichung seines Ideals ritterlicher Freiheit, seiner Meinung von Recht und Gerechtigkeit, die er durch Selbsthülfe überall zu schützen sich berufen glaubt, allmälig sich erschöpft, in sich zusammenbricht, und damit auch der leibliche Organismus sich auflöst (vgl. W. 48, 72 und 165. 26, 143). „Egmont" überliefert sich ganz eigentlich selbst und freiwillig den Händen seiner Henker; nicht die eherne Faust Alba's, nicht die Constellation der Verhältnisse, nicht die Feigheit und das Phlegma seines Volkes vernichtet ihn, — er konnte sich ja retten so gut wie Oranien, und Alba kann daher nur als das äußere Werkzeug seines Todes angesehen werden, — die eigentliche Ursache seines Unterganges ist vielmehr die innere Unmöglichkeit, die Freiheit, wie sie ihm vorschwebt, eine Freiheit von aller Sorge, Vorsicht und Rücksicht, eine spielende, mit der Liebe tändelnde Freiheit, der das Leben nur ein sonniger Frühlingstag ist, zu erringen und unangefochten zu genießen. Gleichwohl soll dieses Ideal der Freiheit im Götz wie im Egmont das rechte, wahre seyn; das beweist der Schluß beider Dramen, insbesondere die himmlische Erscheinung, in welcher Egmont endigt. Es ist also nicht etwa die falsche, einseitige Auffassung der Idee oder die Loslösung derselben von ihrem wahren Grunde, wodurch das Schicksal des Helden, wie in Shakspeare's Lear, Romeo und Julie, Macbeth ꝛc. zum tragischen wird, sondern in der That nur die innere Unmöglichkeit, die Idee zu realisiren. Etwas anders verhält es sich in dieser Beziehung mit „Clavigo" und „Stella". Clavigo, der seine Liebe gewaltsam abschüttelt, weil sie ihm zur Hemmung zu werden droht, Fernando, der der Liebe stets bedürftig ist, und doch von keiner befriedigt, immer wieder in's Freie flieht, beide verletzen durch ihr Sichgehenlassen, in der Verfolgung ihres Rechts auf freie Selbstbestimmung des „in sich und durch sich lebenden und wirkenden Herzens", zugleich die wohlbegründeten, von ihnen selbst aner-

kannten Rechte Anderer. Allein auch hier ist es nicht diese Rechtsverletzung, die ihnen den Untergang zuzieht; die objective Macht des Rechts bleibt auch hier außer dem Spiel; sondern nachdem sie die nothwendige Wirkung ihres Thuns vor Augen haben, da vermögen sie, wie Faust die Erscheinung des Erdgeistes, den Anblick ihrer selbsterstrebten Freiheit nicht auszuhalten, sie vermögen sich selbst und ihr Daseyn nicht mehr zu ertragen: Clavigo, das zeigen die Ausbrüche seines Gefühls an der Bahre Mariens, ist schon in sich selbst zerstört, und würde, wie Fernando, sich selbst getödtet haben, wenn ihn Beaumarchais' Degen nicht erreicht hätte.

Von den vier tragischen Dichtungen der zweiten Periode muß „Iphigenie in Tauris" außer Betracht bleiben, da Goethe hier im Wesentlichen dem antiken Mythus und damit auch der antiken Anschauung vom Tragischen gefolgt ist. „Tasso" ist nicht minder als alle Goethe'schen Helden von einem Ideal der Freiheit durchdrungen, das er in jener Beschreibung der goldenen Zeiten ausdrückt, in denen „erlaubt war, was gefiel". Im Götz und Egmont hat die Freiheit einen politischen und zum Theil religiösen Inhalt, sofern sie ihre Idealität gegen die Wirklichkeit der bestehenden Staats- und Kirchenverhältnisse geltend zu machen sucht; in Clavigo und Stella dagegen mehr einen moralisch-bürgerlichen, indem sie gegen die Grundlage des Familienlebens, die Ehe, sich kehrt, welche sie dort als hemmend und hindernd zum bloßen Mittel herabzusetzen, hier völlig zu durchbrechen sucht. Im „Tasso" endlich wird sie zur poetisch-ästhetischen. Tasso trotzt auf die Macht und das Recht des Schönen; das Schöne soll eine durchaus freie Existenz und Geltung haben, alle Verhältnisse, alle Schranken überfliegend. Allein indem ihm seine Persönlichkeit, seine Ideen und Interessen mit dem Schönen in Eins zusammenfließen, so macht er für sich selbst auf die gleiche Freiheit Anspruch. Seine Welt soll die wirkliche Welt seyn; und weil er letztere nicht so findet, so fühlt er sich überall verletzt, gestört, verfolgt, so wirft er sich den bestehenden Verhältnissen, Sitten und Institutionen kämpfend und ringend entgegen. Allein auch er kann sein Recht nicht durchführen, sein Ideal nicht realisiren. Auch hier aber ist es nicht unmittelbar der Zustand der Dinge, nicht eine objective Macht ist es, die ihm störend und vernichtend in den Weg tritt, — das Ziel seiner Wünsche, die Liebe der Prinzessin und sein Verhältniß zu ihr besteht und konnte fortbestehen;

— er selbst vielmehr vermag sich in seinem Glücke, in seiner ästhetisch-idealen Welt nicht zu behaupten: mit der Prinzessin vermählt, würde er ebenso unglücklich werden, wie durch seine Vertreibung aus ihrer Nähe. Seine Idealwelt ist an sich selbst unmöglich; das fühlt, das erkennt er schließlich; das ist sein tragisches Pathos: — der Boden, auf den er sich gestellt, sein eigener Standpunkt bricht unter ihm selbst zusammen und begräbt die schönsten Blüthen seines Daseyns. — In der „natürlichen Tochter" scheint Goethe's Weltanschauung und seine Idee vom Tragischen sich ganz in ihr Gegentheil verkehrt zu haben. Anscheinend ist es hier allein die Macht der äußern Verhältnisse, die moralische und politische Zerrissenheit, die allgemeine revolutionäre Gährung, die den Hintergrund des Ganzen bildet, wodurch das Leben der Heldin bedroht, ihr Glück, ohne ihre Schuld, zerstört wird. Allein näher zugesehen, verhält es sich auch hier anders. Eugenie, die jungfräuliche Amazone, die Dichterin, eine Minerva und Diana in Einer Person, zu männlich, um ganz weiblich zu seyn, strebt offenbar hinaus über die natürlichen Schranken und die eigentliche Sphäre ihres Geschlechts. Dem Glücke, das ihr trotz des Makels ihrer Geburt zu Theil werden soll, in den Regionen fürstlicher Macht und Freiheit, unberührt und ungehemmt von den kleinen Bedürfnissen und Interessen des Lebens, sich zu bewegen, kann und will sie nicht entsagen. Sie verkennt, daß der wahre Beruf des Weibes das stille Familienglück, die Beseligung wahrer, hingebender Liebe ist. Dieß Glück ist ihr auch nicht etwa durch die Ungunst der gegebenen Verhältnisse oder den Widerstand feindlicher Mächte versagt; es bietet sich ihr vielmehr von selbst dar, die äußern Umstände treiben sie selbst dazu hin. Nur weil sie jenes nicht aufgeben will, mithin allein *durch sie selbst*, geht ihr auch dieses verloren; sie rettet sich in eine Scheinehe, die sie nur äußerlich schützt, während sie innerlich ihr unbeugsames Hoffen und Harren zu Grunde richten muß. —

Alle die verschiedenen Momente, die jenes Ringen nach persönlicher, unbedingter Freiheit bisher durchlaufen hat, erscheinen endlich im „Faust" zu Einem, vollem Ganzen zusammengefaßt. Faust in seinem Streben nach Gottgleichheit, nach *göttlicher* Freiheit, nach der Erfüllung seines Wesens mit aller Weisheit und Wahrheit, aller Größe und Machtvollkommenheit durch eigene Kraft und Selbstthätigkeit, kehrt sich gegen die ganze menschliche

Natur in ihrer innersten Wesenheit; über sich selbst, über die ganze Welt will er hinaus. Die Tiefe der absoluten Erkenntniß, die er zunächst sucht, ist nur das Höchste und Größte, in welchem er alles Uebrige zu finden hofft. Diese Selbstüberhebung, dieses Gottseynwollen aus und durch sich selbst ist die Wurzel des Bösen. Auch an Faust, gerade auf der höchsten Spitze jenes Strebens, als es in verzweifelten Selbstmord umzuschlagen droht, tritt daher das Böse heran, aber nur als jene verneinende Macht, als die Nothwendigkeit der Beschränkung, die eben darum nur das Gute schafft, und daher bei Gott selbst wohlgelitten ist. An der Hand des Bösen, d. h. von seinem vergeblichen Ringen nach dem Unendlichen ablassend, und statt dem Selbstmorde sich dem Selbstleben und der Selbstsucht ergebend, stürzt er sich zunächst in alle Freuden der Sinnlichkeit, und leert den Becher bis auf die Hefen. Aber weder die tiefste, innigste Liebeslust, noch das Selbstbehagen der Bestialität in ihren schamlosen Ausschweifungen (Auerbach's Keller — Blocksbergscene —) vermögen ihm Befriedigung zu gewähren. Er reißt sich von der Liebe los, er vernichtet Gretchen und tödtet ihren Bruder. Damit schließt der erste Theil. Zwischen ihm und dem zweiten Theil tritt eine bedeutsame Wendung ein, die aber hinter der Scene vor sich geht, nur angedeutet, nicht dargestellt wird. Aller Sinnenlust abgekehrt, durchläuft Faust im zweiten Theile die Gebiete des thätigen, politisch-historischen Lebens, der Kunst, der Wissenschaft, der Philosophie, überall mächtig eingreifend, mächtig sich aneignend; aber stets unbefriedigt, ohne zu finden, was er sucht. Da endlich, nachdem er Alles durchlebt und durchforscht, im hohen Alter, zieht er sich zurück in die eigene, großartig schaffende Thätigkeit; und in ihr, in der Umgestaltung der Außenwelt nach seinem Denken, Wollen und Wesen, in dieser Objectivirung seiner Subjectivität findet er endlich das Ziel seines Strebens, Freiheit, Ruhe, Selbstbefriedigung. Das aber ist zugleich der Augenblick seines Todes; damit fällt er nach dem geschlossenen Pactum seinem Gehülfen und Widersacher anheim, d. h. die Macht des menschlichen (subjectiven) Geistes, indem er der eigenen, durchaus selbstwilligen, selbstthätigen und doch immer nur beschränkten Thätigkeit und der Lust an ihr sich hingiebt, unterliegt eben damit der verneinenden, beschränkenden Kraft in ihr selbst, geht selbst in der Beschränktheit unter: sie löst sich, weil sie nur sich selbst geltend macht, nur im eigenen, engen Selbst sich bewegt, und so mit dem Grundgesetze alles endlichen Daseyns,

wonach jedes Einzelne nur im Ganzen und für das Ganze bestehen und wirken soll, in Widerspruch geräth, ganz eigentlich in sich selbst auf. Denn die wahre Unendlichkeit des menschlichen Geistes besteht in seinem Sichselbstaufgeben: „nur das ewig Weibliche zieht uns hinan,“ d. h. die Liebe ist die wahre Unendlichkeit und Freiheit. —

Im Faust liegt Goethe's tragische Weltanschauung in allen ihren Momenten philosophisch-poetisch entwickelt vor uns. Das Tragische beruht ihm eben auf der Selbstvernichtung des menschlich Edlen, Großen, Schönen infolge jener inneren Unmöglichkeit, seine eigene Idealität, seine Freiheit und Unendlichkeit an sich selbst zu verwirklichen und in sich selbst zu behaupten. Diese Idealität strebt über die Welt hinaus, sie ist eine subjectivistische, transscendentale, indem sie in einen feindlichen Gegensatz sich stellt gegen alle Beschränkung, und damit implicite gegen die sittliche Nothwendigkeit, welche Selbstüberwindung und Selbstbeschränkung fordert. Davon wollen die Goethe'schen Helden nichts wissen: sie wollen eben nur ihr persönliches Ideal, ihr eigenes ideales Wesen realisiren; dazu verlangen sie unbedingte Freiheit, ungehemmte Selbstthätigkeit und Selbstbethätigung. — Nicht irreligiös, sondern nur unreligiös kann diese Anschauung und zwar nur insofern heißen, als sie der göttlichen Thätigkeit keinen Spielraum läßt, sondern den ganzen Gang der Entwickelung bis zur Erkenntniß jener innern Unmöglichkeit, die zur Resignation auf alle Befriedigung, alles Glück, ja auf das Leben selbst führt, in die Subjectivität des Menschen verlegt. Unmoralisch ist sie, objectiv genommen, gar nicht. Der Vorwurf, welcher der Goethe'schen Poesie in dieser Beziehung häufig gemacht worden ist, hat nur daran einen Haltpunkt, daß der Dichter allerdings eine gewisse Parteilichkeit für seine Helden, ihr Wollen und Thun, ihr Kämpfen und Ringen zeigt, daß er gleichsam mit ihnen leidet, ihre Sache zu der seinigen macht, ihr Recht in den Vordergrund stellt, und dagegen das Recht der bestehenden Ordnung, der sittlichen Nothwendigkeit zurücktreten läßt. Der Grund davon liegt darin, daß Goethe alle die verschiedenen, in seinen Dichtungen dargestellten Momente und Richtungen, in welche das Streben nach unbeschränkter Freiheit, Selbstthätigkeit und Selbstbefriedigung sich zerlegt, bis zur allseitigen Erkenntniß jener inneren Unmöglichkeit, in sich selbst durchgelebt und durchgekämpft hat, daß ihm diese Erkenntniß selbst erst aufgenöthigt worden ist,

daß er überhaupt nur dichtend veranschaulichte, was er selbst erfahren und gelitten. Darum schreibt er (1797) an Schiller, daß er tragische Situationen lieber vermieden als aufgesucht habe, weil ihn dabei ein zu großes pathologisches Interesse in Anspruch genommen, und daß er sich zwar nicht selbst genug kenne, um zu wissen, ob er eine wahre Tragödie schreiben könne; er erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen, und sey überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könnte. Goethe sah also selbst sehr wohl ein, daß seinen Tragödien das volle tragische Pathos fehle, und spricht sich die Fähigkeit dazu ab, weil er sich selbst zu sehr auf die Seite seiner tragischen Helden stelle, statt auf die Seite der sittlichen Nothwendigkeit. Allein daß der Dichter Letzteres thue, und damit in ruhiger Erhabenheit über dem tragischen Kampfe und Untergange stehe, ist eine Forderung an die lebendige Persönlichkeit, und diese gehört nicht dem Dichter, sondern dem Menschen an, und mithin nicht vor den Richterstuhl der literarischen Kritik. Genug, daß das Recht der Wahrheit und Sittlichkeit objectiv anerkannt ist; ob es der Dichter mit Schmerz oder Freude anerkennt, das ist seine Sache.

Daß hiernach auch das tröstende, versöhnende Moment des Tragischen in Goethe's Dramen eine andere Bedeutung haben muß und nicht so real und objectiv hervortreten kann wie bei Shakspeare, liegt am Tage. Denn bei Goethe ist das Tragische seinem innersten Kerne nach ein ganz Allgemeines, das alle Menschen, das menschliche Daseyn überhaupt betrifft. Nicht also in das Diesseit kann der Trost und die Versöhnung fallen, nicht schon hier kann jene Idealität, die wahre Freiheit, sich verwirklichen; — hier kann der Mensch vielmehr nur entsagen und entbehren, oder er fällt im Kampfe um ein Mehr. Aber das, was ihm nothwendig ist, was sein Bewußtseyn unweigerlich fordert, muß in einem Jenseit sich erfüllen. Dahin verweist daher der Schluß der Goethe'schen Trauerspiele mehr oder minder deutlich, am entschiedensten im Götz, Egmont und Faust, in den übrigen mehr auf mittelbare Weise durch den Ausdruck der Reue und der stillen Ergebung einerseits, des Trostes und der Verzeihung andererseits. Am ungenügendsten erscheint in dieser Beziehung Stella und Tasso. Dort erhöht der Selbstmord nur die Schuld der Unglücklichen, weil er nicht die Selbstbestrafung des Verbrechers oder Folge der sich selbst verzehrenden und nur im Tode zu reinigenden Leidenschaft ist (wie in Othello und Romeo), — Stella

hatte ja gelebt, auch nachdem sie Fernando verlassen, — sondern nur aus der moralischen Schwäche, das Leben ferner zu ertragen, hervorgeht. Hier aber fehlt es dem Ganzen an einem bestimmten, klaren Schlusse: der in sich selbst zerstörte Tasso klammert sich krampfhaft an Antonio fest, aber wir bleiben ungewiß, wird er sich von seinem Falle erheben oder nicht? — Darin also liegt der Unterschied von der Auffassung Shakspeare's: ihm ist das Tragische nicht ein nothwendiges Geschick alles Menschlichen: sondern es ergibt sich nur, wenn und wo das menschlich Große und Edle aus Mangel an Selbstbeherrschung der Schwäche, der Selbstsucht, der blinden Leidenschaft erliegt, oder sein Recht mit rücksichtsloser, andere Rechte verletzender Einseitigkeit verfolgt; und darum dringt dann auch das Tröstende und Versöhnende schon diesseits durch, und verklärt Shakspeare's Helden, wenn auch erst in den letzten Momenten ihres Lebens, nachdem sie durch das tragische Pathos hindurchgegangen und geläutert sind.

Obwohl Goethe selbst die Fähigkeit zur wahren Tragödie sich abspricht, so hebt sich doch in seiner Dichtung das Tragische hoch empor über das Komische, das weit hinter ihm zurückbleibt. Goethe's Lustspiele erscheinen größtentheils unbedeutend im Vergleich zu seinen ernsten, tragischen Dramen; er klagt selbst darüber, daß ihm das Komische nicht so recht gelingen wolle, weil es den deutschen Dichtern auf diesem Gebiete ganz an einem Capital fehle, womit sie poetisch wuchern könnten (W. Bd. 43, S. 96). Nun hat er zwar sicherlich Recht, wenn er damit andeutet, daß an diesem Mißlingen der Geist der Zeit, die deutschen Verhältnisse und der deutsche Nationalcharakter einen Theil der Schuld tragen. Wir besitzen überhaupt wohl weniger Talent zum Komischen als der Franzose, Engländer, Italiener. Wir sind ernster, geduldiger, ruhiger, mehr zur Ueberlegung und Reflexion geneigt als der heitere, bewegliche Franzose, der decidirtere, rücksichtslosere Engländer, der sich gehen lassende, leichtlebige, spielende Italiener. Unsere Empfindung ist tiefer, aber schwerer erregbar; unser Gefühl schlägt nicht leicht in Affect und Leidenschaft um, aber unsere Affecte sind nachhaltiger, gefährlicher, gewaltsamer; unsere Phantasie ist phantastischer, unser Verstand verständiger, eindringender, aber eben darum langsamer und zu jener Verschmelzung mit der Phantasie und dem Gefühl, aus welcher der künstlerische Witz und insbesondere der specifisch dramatische Humor hervorgeht, weniger geneigt und befähigt. Auch fehlt es uns an

sichtbarer, scharf ausgeprägter Eigenthümlichkeit des Individuums wie des ganzen Volksthums. Unser Volk ist eine anscheinend formlose Masse, in der ein Glied so ziemlich wie das andere aussieht; die Unterschiede verbergen sich in der Tiefe des innern Lebens; äußerlich, öffentlich hat die Person wie das Leben und Treiben des Einzelnen keine prägnante Physiognomie. Wir sind mit Einem Worte zu innerlich, zu lyrisch, weniger zum Handeln als zum Forschen und Denken angelegt, unser Witz daher allenfalls für die breite, langsame Entwickelung des Romans, aber nicht für die rasche Beweglichkeit und Aeußerlichkeit des dramatischen Spiels geeignet. So waren wir wenigstens bis auf die s. g. neue und neueste Aera (auf die, ich gebe es zu, dem Anschein nach diese Charakteristik in keinem Zuge mehr paßt). Jedenfalls neigte, wie schon bemerkt, Goethe's Zeitalter zu einem sentimentalen, ästhetischen und humanistischen Idealismus, dem der Stachel des Witzes, der Realismus des Komischen widerwärtig und unerträglich seyn mußte; — welchen Lärm machten nicht die zahmen Xenien! Dazu kam endlich, daß die damaligen Verhältnisse des öffentlichen Lebens so beschränkt, von allen möglichen Rücksichten einer ängstlichen Politik und Polizei umzäunt, von der damals herrschenden Scheu vor aller Oeffentlichkeit eingeengt waren, daß die freie Bewegung des spottenden Witzes und neckenden Humors keinen Raum fand. Alles das hat unstreitig mitgewirkt. Allein andererseits ist Goethe so entschieden die über den Zeitgeist hinausragende Spitze desselben, seine Poesie so entschieden Spiegelbild seiner Zeit und Nationalität, daß hier beide Seiten in Eins zusammenfallen, und beiden ihr Recht geschieht, wenn wir uns darauf beschränken, den Grund jener Erscheinung unmittelbar in Goethe's poetischer Weltanschauung zu suchen.

Der sinnige Ernst, die Tiefe des Gefühls, die Klarheit der Contemplation und Reflexion, mit welcher, nach Schiller's Ausdrucke, Goethe's beobachtender Blick so hell und rein auf den Dingen ruhte, ist entscheidender Grundzug seines Geistes. Wie er unbestritten der größte l y r i s c h e Dichter aller Zeiten und Völker ist, so sind auch alle seine Dichtungen von einem lyrischen Hauche durchzogen, — eine nothwendige Folge jenes Hauptgewichts, das in seiner ganzen Weltanschauung auf der S u b j e c t i v i t ä t des Geistes ruht, die ja unbestritten das Lebensprincip der lyrischen Poesie ist. Mit diesem Einen ist alles Uebrige gegeben. Daraus

folgt der Mangel an Reichthum des Witzes, weil der Mangel an jener springenden Beweglichkeit des Gedankens, an jener raschen Combination der Dinge, die der Witz fordert. Wo das Herz des Dichters selbst Antheil nimmt an den dramatischen Personen, ihren Handlungen, Leiden, Situationen, da kann der Witz nicht sein freies Spiel mit ihnen treiben, da hängt sich das Mitgefühl an die Flügel der Phantasie und lähmt ihre Schwungkraft. Daher die tiefe Innerlichkeit seiner ganzen Poesie, welche dem Komischen so ungünstig ist. Denn das Komische fordert eine Auffassung der Welt, die ganz weltlich, ganz äußerlich ist, in welcher der Mensch mit jugendlicher Frische den praktischen Interessen, der zufälligen Lage der Dinge, wie seinen eigenen Launen und Gelüsten sich überläßt, und in das bunte Spiel der äußeren und inneren Zufälligkeiten des Lebens, im Grunde selbst spielend, eingreift. Wie Goethe seiner Weltanschauung gemäß das Tragische nicht unmittelbar auf die in der Welt selbst waltende sittliche Nothwendigkeit zurückführen konnte, so konnte er auch im Komischen nicht die in ihm selbst liegende Selbstparalyse, die Dialektik der Ironie erkennen, die eben nur die andere Seite der sittlichen Nothwendigkeit ist. Es mußte ihm also auch jene harmlos scherzende Stimmung, jene Shakspeare-Sterne'sche Laune des Vive la bagatelle fremd seyn, die den Kern der komischen Weltanschauung bildet, die aber moralisch wie ästhetisch nicht möglich ist ohne die lebendige Anschauung von dem Walten jener dialektischen Selbstparalyse, welche bewirkt, daß in der komischen Hälfte dieser sublunarischen Welt, in dem ganzen bunten, widerspruchsvollen Treiben der Menschen und Dinge das Thörichte, Verkehrte, Widersinnige, wechselseitig sich stört und aufhebt, und schließlich daher das Gute und Rechte geschieht. Weil ihm das Tragische seinem Begriffe nach ein Allgemeines war, welches das ganze menschliche Daseyn durchzieht, so konnte er daneben nicht zugleich die ungetrübte Lust an dieser komischen Selbstaufhebung des in der Alltagswelt herrschenden Thuns und Treibens der Menschen empfinden. Weil ihm die Subjectivität das A und das O war, so mußte er in dieser Paralyse mehr den Grund und die Ursache, als die Wirkung und den Erfolg in's Auge fassen. Ruht aber der Blick auf der Ursache, d. h. auf der sittlichen Schwäche, dem Mangel an Selbsterkenntniß und Selbstbeherrschung der Menschen, so muß nothwendig das sittliche Gefühl, Verstand und Vernunft von die-

sem Anblick sich verletzt fühlen, gegen dieß Thun und Treiben sich empören, es zu bekämpfen suchen.

Darin liegt der nächste Grund, warum das Komische bei Goethe zum größten Theile den Ernst und das Absichtliche der Satire hat. Wo die Subjectivität des Geistes die Basis der ganzen Weltanschauung ist und die Herrschaft für sich in Anspruch nimmt, da wird und muß sie sich bestreitend und verneinend gegen Alles wenden, was ihr widerspricht. Und giebt es keinen objectiven Maßstab für den Werth der Dinge, für die Berechtigung der Handlungen, die Wahrheit der Ideen und Anschauungen, so muß die eigene Kraft der verschiedenen Richtungen, Strebungen und Ueberzeugungen im Kampfe gegen einander entscheiden. Selbst in das Leben des Einzelnen wird dieser Kampf sich eindrängen, und nachdem die eine Entwickelungsstufe des Geistes überschritten ist, wird er sich von dem gewonnenen höheren Standpunkte aus bestreitend und verneinend gegen sie und damit gegen sich selbst kehren. Daher der anscheinende Widerspruch in Goethe's Dichtung, daß er im Götz und Egmont die Idee der persönlichen, politischen, religiösen Freiheit verherrlicht, im Bürgergeneral und den Aufgeregten dagegen satirisch angreift. Freilich wird hier vorzugsweise die falsche Auffassung und Ausführung verspottet. Allein theils liegt im Hintergrunde die Ueberzeugung von der Unmöglichkeit einer vollen reinen Verwirklichung derselben (die im Tasso auch gelegentlich ausgesprochen wird), theils läßt sich noch sehr bezweifeln, ob Götzens und Egmont's Auffassung und ihre Art, sie zu verwirklichen, die rechte gewesen. Derselbe Fall wiederholt sich, wenn man den Triumph der Empfindsamkeit mit Werther's Leiden zusammenhält. Im Werther will der Dichter zwar keineswegs jene krankhafte Sentimentalität, jene Gefühlsschwärmerei der Zeit vertheidigen oder beschönigen; er zeigt vielmehr das Haltlose, das Aufreibende, Zerstörende in ihr. Gleichwohl fühlt man überall, daß er selbst auf der Seite seines unglücklichen Helden steht, selbst noch an derselben Krankheit leidet, in der Dichtung selbst erst sie überwindet, — dieselbe Krankheit, welche er sodann in dem Lustspiele so schonungslos verspottet, obwohl er anerkennen muß, daß gerade sein eigener Roman zur Erhöhung und Verbreitung derselben beigetragen hat. In den übrigen Lustspielen dagegen geißelt seine Satire andere, seiner eigenen Individualität fernstehende Irrthümer und Ver-

kehrtheiten. So im Groß-Cophta jenen betrügerischen Mysticismus, jene Geheimnißkrämerei mit übernatürlichem Wissen, Geisterumgang u. s. w., jene zweite Krankheit der Zeit, welche von dem Bunde der Rosenkreuzer aus gegen Ende des Jahrhunderts einen Theil von Deutschland ergriffen hatte; — im Pater Brey die Anmaßungen und Nichtswürdigkeiten einer pfäffischen Frömmelei und Bekehrungssucht, die auf Demuth, Entsagung, Abkehr von der Welt dringt, um selbst desto unbeschränkter herrschen und genießen zu können; — umgekehrt in der dramatischen Scene zwischen Bahrdt, seiner Frau und den vier Evangelisten den Hochmuth, die Eitelkeit und Seichtigkeit der vulgären Aufklärungsapostel; im vergötterten Waldteufel dagegen die bestialische Gemeinheit jener falschen Propheten und die Narrheit des Volkes, sich von ihnen gängeln zu lassen, jenen unnatürlichen Naturalismus, welcher aller Civilisation den Krieg erklärte und allein vom s. g. reinen, ungebundenen Naturleben das Heil der Menschheit erwartete; in den Vögeln die arrogante Kritisirwuth unberufener, flacher Köpfe gegenüber der eben so kindischen, unverständigen Lesewuth des großen Haufens; in dem unausgeführten Entwurfe zu Künstlers Erdenwallen den Jammer und das Elend einer freien Künstlerseele, die unter dem Drucke der Häuslichkeit und Nahrungssorgen zu Grunde geht. Am harmlosesten, erfrischendsten ist die Satire im Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, weil sie hier im Grunde gegen das allgemeine Thun und Treiben der Menschen, wenn auch vorzugsweise gegen den literarischen Jahrmarkt und die Unnatur der französischen Tragödie gerichtet ist. Es ist zu bedauern, daß Goethe an solche volksmäßige Spiele im verbesserten Style Hans Sachsens nicht mehr Zeit, Kraft und Mühe verwendet hat. Er besaß ein unverkennbares Talent dafür, und die Ausbildung dieser Gattung würde ein eigenthümliches, national-deutsches Lustspiel ergeben haben, das an ächter Poesie die feine, elegante, größtentheils prosaische Komödie der Franzosen mit ihren schablonenartigen Charakteren weit übertroffen haben würde.

So sehen wir denn, daß in der That bei weitem die größte Anzahl der Goethe'schen Lustspiele satirischer Tendenz ist. Nur die beiden ältesten dramatischen Versuche, die sich erhalten haben, die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen machen eine Ausnahme. Ersteres nennt Goethe selbst ein bloßes Schäferspiel. Und in der That kann es auf die künstlerische Dignität

einer Shakspeare'schen Komödie keinen Anspruch machen, schon darum nicht, weil es ganz speciell nur um die einzelne Thorheit der Eifersucht sich dreht, nur die Eifersucht in ihrer inneren Nichtigkeit und Lächerlichkeit zeigt. In den Mitschuldigen ist dafür der Kreis um so weiter gezogen. Es ist das ganze Leben und insbesondere das Familienleben, dieses Fundament aller Sittlichkeit, das hier von frivolen Ausschweifungen und unmoralischer Gesinnung so ganz zerfressen erscheint, daß eine Sünde, ein Vergehen gegen das andere sich compensiren soll. Goethe selbst, der für diese Jugendarbeit eine gewisse Vorliebe gehabt zu haben scheint, bemerkt (W. 23, 113): „sie deute auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung, und spreche in etwas herben Zügen jenes christliche Wort spielend aus: Wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf.“ Ist dieß der Sinn des Ganzen, so zeigt sich darin wiederum zur Evidenz jener Subjectivitismus, der in Goethe's Weltanschauung so entschieden vorherrscht. Denn freilich, der Einzelne in seiner eigenen Schwachheit soll und darf niemals richten. Allein damit fällt das Gericht überhaupt nicht weg, so lange es noch eine waltende Gerechtigkeit in der Welt giebt. Dem an sich geltenden Gesetze des Rechts und der Sitte muß nothwendig Genüge geschehen; dieser unpersönliche Richter hat das Urtheil zu fällen und fordert unweigerlich die Bestrafung eines solchen Verbrechens, wie sich Söller zu Schulden kommen läßt. Diebstahl und eheliche Untreue lassen sich nicht so obenhin compensiren gegen die moralische Schwäche aller übrigen Menschen. Sind Vergehen und Thorheiten einmal wirklich geworden, sind sie nicht schon in ihrer Entwickelung paralysirt, gehen sie insbesondere hervor aus einer so völlig frivolen, unsittlichen Gesinnung wie bei Söller, so müssen sie nothwendig bestraft oder durch tiefe Reue und Entsagung gesühnt werden. Darum hat Goethe ganz Recht, wenn er selbst an den Mitschuldigen tadelt (W. 25, 113), „daß die hart ausgesprochenen widergesetzlichen Handlungen das ästhetische und moralische Gefühl verletzen, und daß darum das Stück auf dem deutschen Theater keinen Eingang habe gewinnen können“. Seine spätere Entschuldigung dagegen: die Verbrechen, die zwar an und für sich niemals lächerlich seyn können, würden hier nur durch Noth oder Leidenschaft gleichsam gezwungen verübt, sie verlören daher etwas von ihrer Eigenschaft, und seyen eigentlich nur Vergehen (Bd. 45, 347. Briefwechsel mit Zelter III, 473), — diese

Entschuldigung ist nichtig, weil nicht die widergesetzlichen Handlungen selbst verletzen, sondern der Ausgang, jenes Compensiren, jene Berufung auf die Subjectivität, womit alle objective Gültigkeit des Rechts und der Sitte über den Haufen geworfen wird.

An die Laune des Verliebten schließen sich die Goethe'schen Singspiele: Claudine von Villabella, Erwin und Elmire, Jery und Bätely rc. unmittelbar an. Wie dort, so sind es hier die kleinen Verirrungen des Herzens, die Schwachheiten der Liebe, Leichtsinn, Sprödigkeit, Eifersucht, übertriebene Aengstlichkeit rc., die mit den Menschen ihr neckendes Spiel treiben, und zuletzt in ihren eigenen Folgen und Wirkungen sich in sich selbst aufheben, sich komisch paralysiren. Diese Spiele sind in ihrer Art vollendete Meisterwerke; man erkennt den entschiedenen Beruf des Dichters für diese Art von Dramen; man sieht, Goethe fühlte sich in ihnen so recht wohl und heimisch. Auch behauptet er selbst, „daß die reine Opernform die günstigste aller dramatischen bleibe" (W. 31, 11). In der That mußte infolge seiner durchaus lyrischen Weltanschauung die Komödie, wo sie nicht einer satirischen Tendenz diente und ihren Ursprung verdankte, in das musikalische Drama übergehen. Goethe konnte nicht das Komische des Thuns und Handelns darstellen, ohne sich der Gefahr solcher Verirrungen wie in den Mitschuldigen auszusetzen. Denn die Willkür, die Thorheit und Verkehrtheit der That in ihrer Gegenständlichkeit kann sich nur an ebenso willkürlichen, thörichten und verkehrten, aber ihr entgegentretenden, sie hemmenden und aufhebenden Thaten komisch paralysiren. Dazu aber läßt es das Gewicht der Subjectivität in Goethe's Weltanschauung nicht kommen; sie fordert vielmehr, daß die menschlichen Schwächen und Verirrungen sich innerhalb der Subjectivität selbst auflösen. Es muß mithin im Wesentlichen bei den Gefühlen und Affecten bleiben; sie müssen den herrschenden organischen Mittelpunkt der Darstellung bilden, und diese wird damit wesentlich lyrisch, musikalisch; die Verwickelungen des Zufalls, das sich kreuzende Spiel der Umstände und Verhältnisse, die paralysirende Wechselwirkung der komischen Handlungen gegen einander kann keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen. Daher neigen denn auch Goethe's Lust- und Singspiele mehr zum Intriguanten als zum Phantastischen. Besteht letzteres darin, daß der blinde Zufall, das sich selbst auflösende Gewebe der äußern Umstände, Verhältnisse und Begebenheiten, die regierende Macht der dargestellten

komischen Welt bildet, während in jenem dagegen die Pläne und Absichten, Schwächen und Verkehrtheiten der handelnden Personen vorherrschen, sich kreuzen und einander aufheben, so leuchtet ein, daß diese Gattung Goethe's Individualität mehr zusagen mußte. Nur der Triumph der Empfindsamkeit macht eine Ausnahme, er trägt ein mehr phantastisches Gepräge.

Darin also liegt der Hauptunterschied zwischen Goethe's und Shakspeare's Idee des Komischen, daß die komische wie tragische Weltanschauung Goethe's vorherrschend lyrisch ist, Shakspeare dagegen auch das Komische in mehr dramatischer Form zur Darstellung bringt.

Infolge dieses Uebergewichts des lyrischen Factors kann von einem historischen Drama im Shakspeare'schen Sinne bei Goethe nicht wohl die Rede seyn. Denn die Geschichte hört auf Geschichte zu seyn, wenn sie nur aus der Subjectivität einzelner Helden oder bedeutender Männer hervorfließen, nur darin sich concentriren und abspiegeln soll. Götz von Berlichingen und Egmont sind zwar historische Persönlichkeiten und bewegen sich auf historischem Boden; in der That aber ist es nicht die Geschichte, sondern nur das Leben und der Charakter Götzens und Egmont's, was zur unmittelbaren Anschauung kommt; und will man daher das geschichtliche Element in ihnen urgiren, so kann man sie nur als dramatische Biographien, nicht als historische Dramen gelten lassen. Denn der Geist der Zeit, in der sie lebten, die Lage der Dinge, Charakter und Zustand der Völker, die allgemeinen historischen Verhältnisse und Umstände, kurz das Geschichtliche, das über Leben und Schicksal des Einzelnen hinausragt, kommt nur so weit zur Darstellung, als es zu ihrer Lebensbeschreibung und Charakteristik nothwendig war. Der Gang der Geschichte greift außerdem nicht unmittelbar thätig in die Action ein, sondern bildet nur einen passiven, repräsentativen Hintergrund, oder wirkt höchstens durch Unterlassungen und Hemmungen auf negative Weise mit. Ja selbst den biographisch-historischen Stoff behandelt Goethe mit einer an Willkür gränzenden poetischen Licenz, die sich mit dem historischen Drama nicht verträgt. Daß er vom eigentlichen, wahrhaft historischen Drama nicht viel hielt, erklärt er übrigens selbst (Gespräche mit Eckermann II, 74. 119. 153. I, 197 f. vergl. W. 48, 177 f.)

Daß nun Goethe die Subjectivität als solche, den subjectiven Factor des menschlichen Einzellebens wie der Geschichte mit

so ergreifender Wahrheit, mit so vollendeter Objectivität darzustellen weiß, daß seine Poesie durchgängig das Gepräge der Klarheit, Festigkeit und Gediegenheit eines in sich selbst durchaus harmonischen Ganzen trägt, daß überall in ihr Form und Inhalt so innig sich durchdringen und abrunden, — das macht ihn zum ächten, großen Dichter. Es wird uns daher nicht schwer werden, nachzuweisen, wie auch die poetische Form: Charakteristik, Composition und Sprache, in unmittelbarer Beziehung und innigster Harmonie mit seiner Weltanschauung steht, nur als die nothwendige Form eben dieses Inhalts erscheint.

Faßt der Dichter principiell die Subjectivität als entscheidenden Hauptfactor des menschlichen Daseyns, so folgt, daß er Charakter und Eigenthümlichkeit seiner Personen in größtmöglicher Breite und Ausführlichkeit zu entwickeln suchen muß. Goethe zeichnet daher mit großer Feinheit und tiefer Wahrheit Alles, was in das Gebiet des inneren Gemüthslebens fällt, Gefühle und Gedanken, Stimmungen, Triebe, Affecte, Leidenschaften. Nur die Thatkraft, die Energie des Willens, das was bei Shakspeare den ersten Platz einnimmt, weicht bei ihm in den Hintergrund zurück. Sie kann sich nicht in gleichem Grade geltend machen, weil diese Seite des menschlichen Wesens sich nur zu entwickeln vermag im Zusammenstoße des individuellen Lebens und seiner Innerlichkeit mit der Außenwelt, in der Wechselwirkung zwischen der subjectiven und objectiven Seite des menschlichen Daseyns. Aus dem Gemüths- und Gefühlsleben und meist gerade aus dem Mangel an Thatkraft und Charakterstärke entfaltet sich daher bei ihm das Schicksal seiner handelnden Personen, wie dieß in Clavigo, Stella, Tasso klar zu Tage liegt. Auch im Egmont ist es nicht das Thun, sondern das Unterlassen, das Festhalten an seiner subjectiven Lebensauffassung und Lebensweise, was dem sonst thatkräftigen Helden den Untergang bereitet. In der natürlichen Tochter ist Alles Gefühl und Reflexion; ähnlich in der Iphigenia. Faust geht ganz in seinen rein geistigen Bestrebungen auf; er ist geschieden von der ganzen übrigen Welt; die Qual, sein Ziel nicht erreichen zu können, will er durch Selbstmord endigen, und nur die Aussicht, auf einem andern Wege dahin zu gelangen, führt ihn zum Bündniß mit Mephistopheles und zur Welt zurück. Hier hat die Abgeschlossenheit des Geistes und Lebens in sich selbst ihren höchsten Gipfel erreicht. Am meisten Thatkraft und Energie zeigt Götz, doch wiederum so, daß

sein Schicksal, der Ausgang seines Lebens, nicht sowohl die Wirkung seiner Handlungen als Folge seines Gemüthszustandes ist. — Daher die Breite, mit der Goethe die Gefühle und Affecte, die Reflexionen und Lebensmaximen seiner handelnden Personen in allen seinen Dramen darlegt; daher die häufige Anwendung des dramatischen Kunstgriffs, Lebensgeschichte, Sinnesweise, Gemüthsverfassung seiner Personen durch den Mund Anderer schildern zu lassen: denn sie selbst können sich ohne Thaten und Handlungen nicht immer nach allen Seiten hin auseinander legen; daher auch zuweilen das Herbeiziehen von Nebenpersonen, wie Buenco im Clavigo, die Postmeisterin in Stella u. A., nur zu dem Zwecke, um den Hauptpersonen Anlaß zur Erzählung ihrer Schicksale, zu Expectorationen und Reflexionen zu geben. — Goethe's Weise zu charakterisiren erscheint sonach wiederum mehr lyrisch, Shakspeare's mehr historisch-dramatisch, während beide in der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten, in dem wohlgetroffenen Maße des Spielraums, den sie jedem Charakter zu seiner Entfaltung gestatten, ziemlich gleichstehen.

Da Goethe so ganz aus sich und seinem Leben herausdichtete, daß er nicht ohne Grund behaupten durfte, alle seine Dichtungen seyen in gewissem Sinne Gelegenheitsgedichte; da eben darum seine Poesie so innig mit den Richtungen und Begebenheiten, dem Geiste und Charakter seiner Zeit verwachsen erscheint, daß sowohl seine Weltanschauung, als auch jene allgemeine ideale Urgestalt des Menschen, die jedem großen Dichter und Künstler, wenn auch nur vage und unklar, vorschwebt, nicht die Shakspeare'sche Reinheit und Allgemeinheit, sondern mehr das Gepräge seines Jahrhunderts an sich trägt; so dürfen wir auch die große Fülle der verschiedenartigsten Charaktere, wie sie bei Shakspeare uns entgegentritt, in Goethe's Dramen nicht erwarten. Selbst alle seine übrigen Dichtungen hinzugerechnet, — der Shakspeare'sche Reichthum bleibt unerreicht. Ja, die meisten seiner Hauptcharaktere, wie Clavigo, Fernando, Tasso, Weislingen einerseits, Götz und Egmont andererseits, und Faust wiederum Alle in sich zusammenfassend, zeigen eine gewisse Familienverwandtschaft unter einander, allerdings bei weitem nicht so entschieden wie die Helden des spanischen und französischen Theaters, aber doch um vieles entschiedener, als etwa Romeo und Hamlet, Lear, Macbeth, Othello, Timon. Die weiblichen Charaktere weichen dagegen mehr von einander ab; Gretchen, Eugenie, die beiden Marien im Götz und

Clavigo, die beiden Eleonoren im Tasso, Clärchen, Stella, Adelheid, Claudine und Lucinde 2c. bilden einen reichen, anmuthigen Kranz der mannichfaltigsten Blumen und Blüthen. Hier aber konnte auch Goethe nicht so ganz aus sich selbst schöpfen; hier mußte er mehr die Gestalten der Wirklichkeit aus seiner näheren oder ferneren Umgebung poetisch zu verwerthen suchen, und dieß ist ihm in so hohem Grade gelungen, daß wir seine weiblichen Charaktere den Shakspeare'schen nicht nur an die Seite setzen, sondern hinsichtlich der Correktheit, Feinheit und Anmuth der Zeichnung, hinsichtlich des zarten, duftig blühenden Colorits, des lieblichen Helldunkels eine Anzahl Goethe'scher Porträts entschieden vorziehen. Freilich ist der Charakter des Weibes seiner Natur nach mehr lyrisch; abgeschlossen in sich selbst und der Innerlichkeit des Familienlebens, entfernt von der Außenwelt, thatenlos bis auf die große That der Wartung und Erziehung des jungen Menschengeschlechts, gilt die Frau nur durch die Fülle und Tiefe ihres Gefühls. Die Sicherheit desselben ist ihre Stütze, seine Wahrheit ihr Schutz- und Leitstern, ohne welche sie haltlos zusammenbricht, und die *sie* daher gegen die ganze Welt geltend zu zu machen berechtigt ist. So repräsentirt sie in gewissem Sinne die innere, subjective, der Mann mehr die äußere, objective Seite des menschlichen Wesens und Lebens; und darum stimmt es ganz mit Goethe's dichterischer Persönlichkeit zusammen, wenn ihm die Zeichnung weiblicher Charaktere vorzugsweise gelungen ist.

Ein ähnlicher Unterschied, wie zwischen seiner und Shakspeare's Weise zu charakterisiren, zeigt sich im Princip, in der Form und Art ihrer dramatischen *Composition*. Goethe's Weltanschauung gemäß erscheint seine Composition im Allgemeinen ausschließlich bedingt und bestimmt von dem Charakter und der persönlichen Lebens- und Geistesentwickelung seiner Hauptpersonen. In einigen Stücken, wie in Götz, Egmont, der natürlichen Tochter, stellt er seinen Helden und ihrer Umgebung zwar eine gewisse Macht bestehender Verhältnisse und Zustände, andere Geistesrichtungen, eine durch andere Gruppen handelnder Personen repräsentirte Objectivität gegenüber, und läßt beide Seiten in einander greifen. Allein wie in mehreren seiner Stücke (Stella, Clavigo, Faust, Iphigenia) dieser objective Factor gar nicht oder nur nebenher zur Anschauung kommt, so hat er auch in jenen nicht die gleiche Kraft und dramatische Wirkung gegenüber dem subjectiven Factor: er ist nicht selbständig thätig, sondern nur *mitwirkend* zur Entwickelung

des Geistes und Lebens des Helden. Diese wird von Goethe in die Mitte des Organismus der ganzen Dichtung gestellt; sie breitet sich aus in alle ihre Momente bald durch Reibung mit Gegnern oder feindlichen Verhältnissen, bald durch das vertrauliche Zusammenleben in Rath und That mit Freunden, Untergebenen und Familiengliedern, zuweilen auch durch das zufällige Zusammentreffen mit fremden Personen. In der wechselnden Mannichfaltigkeit, in der künstlerischen und psychologischen Zusammenordnung der Scenen zu diesem Zwecke, und in der Geschicklichkeit, dadurch zugleich die Individualität aller übrigen mitwirkenden Personen mehr oder minder klar herauszustellen und sie in angemessenen Dissonanzen um den Helden zu gruppiren, besteht Goethe's Kunst der Composition. In der Form einer Spirale ähnlich, dreht sie sich gleichmäßig, nur selten und meist bloß scheinbar abspringend, um die Darstellung des Hauptcharakters, und führt dessen Entwickelung in gerader Richtung bis zum Ziel- und Endpunkte durch. Meist beginnt daher Goethe, nicht wie Shakspeare mit der Gruppirung seiner Figuren um irgend eine belangreiche That, Begebenheit oder Unternehmung, nicht wie Lope de Vega, Calderon und die meisten Franzosen mit der Darlegung einer schwierigen oder verwickelten Situation, sondern mit einer Scene, in welcher einige mehr oder minder bedeutende Nebenpersonen durch ihre Ansichten, Urtheile oder Erzählungen den Charakter des Helden einführen. So in Egmont, Götz; Stella, Tasso, der natürlichen Tochter, im Triumph der Empfindsamkeit, im Groß-Cophta, im Bürgergeneral, den Aufgeregten, Lila. In dieser Exposition wird der Held dem Leser präsentirt; sie vertritt oder enthält wirklich einen Bericht über die Hauptmomente und den Gang des bisherigen Lebens desselben bis zu dem Zeitpunkte, da das Stück beginnt, zugleich die gegenwärtige Lage der Dinge andeutend. Nun erscheint der Held selbst, und giebt gelegentlich oder in einer mehr oder minder bedeutsamen Situation seine Sinnesart und Gemüthsverfassung kund, zunächst jedoch meist nur im Allgemeinen, sodann, nachdem die dramatisch bedeutendsten der Nebenpersonen hinzugetreten, und bald unter einander, bald dem Helden selbst gegenüber, für oder wider ihn sich erklärt haben, mehr und mehr im Detail und in Beziehung zu den obwaltenden Umständen, bis endlich unter der Mitwirkung jener wie dieser aus der vollständig dargelegten Persönlichkeit des Helden sein Schicksal hervorbricht.

In dem Charakter des Helden erscheint daher auch meist allein

die Grundidee des ganzen Dramas niedergelegt. Während sie bei Shakspeare in den mannichfaltigen, organisch verbundenen Gruppen der Handelnden auf mannichfaltige Weise, verschiedentlich modificirt sich darstellt, so daß eben darum auch alle Nebenfiguren eine mehr oder minder selbständige Stellung erhalten und in ihrer Weise, unabhängig vom Helden des Stücks, ihren Charakter entfalten können, haben bei Goethe alle übrigen Personen nur vermittelst ihres Verhältnisses zur Hauptperson an der Grundidee Theil; sie spiegelt sich in ihnen nur reflectirt vom Charakter des Helden ab. Daher widerfährt es Goethe hier und da, daß einzelne seiner Nebenfiguren, obwohl äußerlich in die Handlung verflochten, doch innerlich außerhalb der Grundanschauung des Ganzen, außerhalb der ideellen Action und deren Entwickelung stehen, wie z. B. Richard und Machiavell im Egmont, Marie im Götz, Sophie Guilbert und ihr Mann im Clavigo, Lucie in Stella. Am meisten der Shakspeare'schen Composition nähert sich Götz von Berlichingen, den Goethe auch bekanntlich nach Shakspeare's Muster verfaßt hat. Hier erscheint der Grundgedanke des Ganzen auf mannichfaltige Weise durchgeführt, nicht nur in Götzens Biographie, sondern auch in Selbitz, Sickingen und vermöge des Contrastes auch in Weislingen's Leben und Schicksale, ja selbst in Lerse und Georg brechen Strahlen desselben hervor. Der Unterschied ist nur, daß Shakspeare die verschiedenen Gruppen, in denen die Grundidee sich abspiegelt, mit gleicher Liebe behandelt und in ihnen die Idee zur vollen Anschauung bringt, bei Goethe dagegen wiederum der größte Theil der übrigen Figuren gegen den Helden so in den Hintergrund zurücktritt, daß ihr Leben und Schicksal nur berichtet, nicht eigentlich dargestellt wird. Egmont dagegen, der auf den ersten Blick dieselbe Verwandtschaft mit Shakspeare's Behandlung der Idee zu besitzen scheint, trägt in der That ganz das Goethe'sche Gepräge. Jene, die Grundidee vertretende Lebensansicht des Helden, nach welcher das ganze irdische Daseyn werthlos wird, wenn es nicht mehr die freie, ungetrübte Entfaltung der eigenen Persönlichkeit gestattet, nichts mehr von dem gewährt, was er sein Glück nennt, reflectirt sich zunächst auf Clärchen durch ihr Verhältniß zu Egmont: nachdem ihr Geliebter den Untergang gefunden, will auch sie nicht länger leben. Sie geht von da in schwächeren Strahlen auf Brakenburg über, den seine hoffnungslose Liebe innerlich aufreibt. Sie bemächtigt sich, wiederum unmittelbar von Egmont ausgehend, des jungen Ferdinand's, und

trifft in diesem sogar den eisernen Alba, der, obwohl in einem ganz andern Sinne lebend, doch einen Hauptzweck seiner Thätigkeit, sich selbst und seine Macht auf seinen Sohn zu vererben, scheitern sieht; — während andererseits Oranien und Margarethe mit ihrer entgegengesetzten Lebensansicht, ihrer klugen Entsagung, ihrer besonnenen Fügsamkeit unter die Verhältnisse, doch ebenfalls zu keiner wahren Befriedigung gelangen. Im Tasso — um noch dieß zweite Beispiel anzuführen — dreht sich dagegen Alles um den Einfluß, den die Weltanschauung des jungen, hochbegabten Dichters, jene ideale Freiheit und Herrschaft des Schönen, auf dessen Umgebung ausübt. Davon wird Alphons, insbesondere aber Eleonore von Este unwillkürlich ergriffen; auch die Sanvitale bleibt nicht ganz unberührt, während Antonio mit seiner entgegengesetzten Sinnesart scharf und schonungslos dawider ankämpft. Der Conflict, der daraus entspringt und die Grundverhältnisse des bisher Bestehenden aufzulösen droht, bildet die Katastrophe, in welcher jene dem Ganzen untergelegte Lebensansicht in ihrer Einseitigkeit und Unhaltbarkeit sich darthut, sich tragisch vernichtet. —

Diese Goethe'sche Weise der Composition gewährt dem Dichter den Vortheil, daß er um die Allgemeingültigkeit der dargestellten Handlung gar nicht zu sorgen braucht. Es leuchtet von selbst ein, daß, wenn das dramatische Kunstwerk den Zuschauer, jeden in seiner Weise, interessiren, ergreifen soll, — wovon der Effect desselben abhängig ist, — nicht nur in der Grundidee selbst, nicht nur in den Charakteren, von denen sie zunächst getragen wird, sondern auch in den dadurch bedingten Thaten, Leiden und Schicksalen der handelnden Personen, also auch in der Action ein Allgemein-menschliches sich ausdrücken müsse. Wer das leugnet, der setzt „die Bretter, welche die Welt bedeuten", zur Jahrmarkt-Schaubude, das Drama zur scenisirten Anekdote herab. Shakspeare, bei dem weder auf dem Factum noch auf dem Charakter ein überwiegender Nachdruck liegt, sondern beide als gleich wichtige Factoren der dramatischen Darstellung organisch in einander greifen, kann die allgemein menschliche Bedeutung und Geltung derselben nur dadurch darlegen, daß er auf seine Weise die Grundidee in verschiedenen Gruppen von Charakteren durch mannichfaltige Formen der Action durchführt. Goethe dagegen, bei dem auf der Subjectivität der handelnden Personen das Hauptgewicht ruht, bedarf einer solchen Mannichfaltigkeit der Durchführung nicht. Bei ihm hat das Factum keine selbständige Gel-

tung; Thaten und Schicksale, die ganze Action ist nur ein von der gegebenen Lage der Dinge nicht wesentlich mitbedingtes, sondern bloß formell abhängiges, modificirtes Moment in der Persönlichkeit der Handelnden, das daher als solches auch ganz in letztere zurücksinkt. Bei ihm also ist das Factum mehr oder minder gleichgültig, wie jede bloße Form. Aus der Persönlichkeit, wo sie dieselbe oder eine ähnliche ist, muß sich nach Goethe's Weltanschauung auch ein wesentlich ähnliches Schicksal in Thaten und Leiden erzeugen; wie dieß äußerlich aussieht, ist an sich unerheblich. Da also kommt es nur darauf an, daß die Charaktere des Stücks das Allgemein-menschliche an sich tragen, aber nothwendig in einem erhöhten Grade, weil es, wie die Idee selbst, eben nur an ihnen und zwar nur an einer geringen Anzahl, meist bloß an dem Helden und seiner Umgebung zur Anschauung kommt. Die Folge davon ist, daß weder die Charaktere noch ihre Schicksale außerordentlich seyn, sich nicht über das mehr oder minder Gewöhnliche, Allgemeine erheben dürfen. Eine so gewaltige Parteiwuth und leidenschaftliche Erregung, wie in Romeo und Julie, so teuflische Bosheit und Rachgier, so maaßlose Eifersucht, wie im Othello, so unnatürliche Härte und Grausamkeit wie in Lear's Töchtern ꝛc., oder so verwickelte, ungewöhnliche Umstände und Verhältnisse wie im Cymbeline, kommen bei Goethe nicht vor, und können nicht vorkommen. Sie würden eine nähere Begründung ihrer Möglichkeit und Allgemeingültigkeit nothwendig fordern. Andererseits mußte Goethe, je mehr er über seine Kunst nachdachte, desto mehr zu der Einsicht kommen, daß zu *seiner* Weise der Composition, zu seiner Hervorhebung des Charakters des Haupthelden, zu seiner Verlegung des Interesses und der ganzen Bedeutung des Stücks in die innere Entwickelung der Subjectivität seines Helden, die concrete, prägnante *Individualisirung* der dramatischen Charaktere, wie sie Shakspeare liebt und wie er selbst sie in den Werken der ersten Periode seiner dichterischen Laufbahn von Shakspeare angenommen hatte, nicht passe. Er mußte fühlen, daß, wo die Allgemeingültigkeit des Inhalts der Darstellung so ganz auf den Schultern des Helden, auf seiner Persönlichkeit und persönlichen Geschichte ruhe, dieser Persönlichkeit eine *allgemeinere*, *idealere* Gestalt gegeben werden, ja daß sie gleichsam die ganze Menschheit im Auszug enthalten müsse, um in ihrem Schicksal das Schicksal aller zu repräsentiren. Dieß Gefühl war ohne Zweifel wiederum eines jener Motive, welche

ihn zur Zeit seiner italienischen Reise, auf der er, frei von der persönlichen Verstimmung, von der Zerfahrenheit und den lästigen Verhältnissen, in die er gerathen, einen freien Ueberblick über seine bisherige Laufbahn gewann, von dem Shakspeare'schen Typus des Dramas zur antiken Form desselben hindrängten. Die Stücke der zweiten Periode weichen daher von denen der ersten in Beziehung auf Charakteristik und Composition erheblich ab: Handlung und Situation werden möglichst vereinfacht, die Charaktere der Idealität der antiken möglichst angenähert. Gleichwohl war diese Idealität eine ganz andere. Bei der Alten beruhte sie theils auf der typischen und nationalen Bedeutung der Heldensage, theils auf der plastischen Gestaltung des Dramas und seiner Darstellungsweise. Dieser beiden Elemente entbehrt die neuere Poesie. Goethe idealisirt daher (wie im Tasso und in der Iphigenie) entweder das ethische Pathos seiner handelnden Personen durch die ästhetisch hochgebildete Form, die er ihnen giebt: seine Figuren sind gleichsam ethisch und ästhetisch vornehmere, höherstehende Menschen; — oder er idealisirt sie (wie in Faust und der natürlichen Tochter) auf symbolische Weise, indem er sie zu Sinnbildern allgemeiner Ideen, geistiger und historischer Zustände oder wohl gar abstracter Begriffe (Mephistopheles) ausweitet.*) Dadurch erhalten sie dann auch wohl etwas Ungewöhnliches, Außerordentliches. Im Faust z. B. ist auf ideale Weise die ganze Macht der Subjectivität des menschlichen Geistes concentrirt; diese Allgemeinheit und Vollständigkeit ist das ganz Außerordentliche an ihm. Allein eben damit löst sich die Dichtung nothwendig von dem dramatischen Boden der historischen Wirklichkeit los: sie ist nur noch symbolisch dramatisch, indem sie den Menschen nicht in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seiner Entwickelung vorführt, sondern ihn, wie die ewige Idee der Menschheit, außerhalb aller Zeit stellt. Denn Faust ist nicht mehr Individuum; er ist symbolische Figur, er ist Repräsentant der ganzen Menschheit und seine Geschichte will allegorisch die Geschichte der Menschheit seyn. Darum treten ihm auch lauter allegorische Figuren gegenüber: selbst Gretchen wird, wenigstens im zweiten Theile, zum „ewig Weiblichen", zur Reprä-

*) Ueber die symbolische Darstellungsweise und Goethe's eigene Ansichten in Betreff ihrer Anwendbarkeit, s. H. Viehoff: Goethe's Leben, Th. III, S. 477 f.

sentantin der ewigen Liebe. Aber auch Tasso, obwohl noch am meisten beschränkte Individualität und kein außergewöhnlicher Charakter, ist doch zugleich Repräsentant, personificirtes Symbol einer bestimmten allgemeinen Geistesrichtung, die ich oben näher bezeichnet habe. Iphigenie ist offenbar als das lebendig gewordene Ideal reiner, vollendeter Weiblichkeit gefaßt; sie hat nur so viel Individualität, als zur Lebendigkeit ihrer Erscheinung erforderlich ist. Nur so kann sie befähigt seyn, die Sühnung ihres Bruders zu bewirken und den vernichtenden Widerspruch der sittlichen Mächte zu lösen. Daß endlich Eugenie, die oben angegebene allgemeine, symbolische Bedeutung habe, kann keinem Zweifel unterliegen; die ganze Dichtung trägt zu deutlich ein symbolisches Gepräge. In dieser Idealisirung oder vielmehr Generalisirung ihrer Persönlichkeit liegt, wie im Faust, zugleich das Ungewöhnliche ihres Charakters.

Nach jenen beiden Hauptperioden der dichterischen Laufbahn Goethe's unterscheidet sich auch in seinen Dramen Sprache und Diction. Ihr Charakter im Allgemeinen ist lyrische Flüssigkeit und Geschmeidigkeit, eine musikalische Ebenmäßigkeit des Baus, innigste Harmonie der Rhythmen und Wortformen, hohe Anmuth der Bewegung, die nur selten rasch, nie stürmisch fortschreitet, sondern gern verweilt, um jede Blume am Wege zu pflücken, einschmeichelnder Wohllaut der Töne und ein maaßvoller Reichthum an Gleichnissen und Bildern. Goethe's Diction fließt mit ebenso edler, hinreißend gefälliger, und doch nie gefallsüchtiger Grazie dahin, wie Raphael's Conturen und Mozart's Melodieen. In dieser Beziehung zeigt Goethe eine ebenso nahe Verwandtschaft mit Raphael (dessen ursprüngliche Geistesanlage offenbar ein lyrisches Gepräge hatte), wie Shakspeare mit Michel Angelo. Weil gemäß dem Inhalte seiner dramatischen Dichtungen seine Sprache nicht sowohl die That und die Thatkraft, die Energie des Willens und der Affecte, sondern mehr das innere Gefühls- und Gemüthsleben zu schildern hat, so sind ihr die Störungen, die scharfen Contraste, die Unruhe und Unebenheit, die springende Hastigkeit, die schlagende Kürze des Witzes wie des Scharfsinns der Leidenschaft, der Alles zusammenraffende und aufhäufende Eifer gewaltsamer Impulse und Strebungen, kurz der mächtige, schrankenlose Thatendrang der Shakspeare'schen Sprache fremd. Weil sie die Action nicht zu erhöhen und auszuschmücken braucht, weil sie Gefühle und Affecte, Gedanken und Betrachtungen in reiner Unmittelbarkeit

hingiebt, bedarf sie nicht der rhetorischen Wortfülle, des Schmuckes und Reichthums der Rede, der Bilderpracht und des bunten Farbenspiels der Antithesen und Pointen, der Reime und Verse der spanischen und französischen Dramatiker. Mit Einem Worte: Shakspeare redet mehr die Sprache des Willens und der That, Calderon und Racine erzählen mehr in der Redeweise der ausschmükkenden Phantasie und des reflectirenden Verstandes, Goethe's Diction dagegen ist die Ausdrucksform des Gemüths und Gefühls; — Shakspeare spricht am meisten im dramatischen, Calderon und Racine mehr im epischen, Goethe vorwaltend im lyrischen Styl.

In den Stücken der ersten Periode erscheint indessen dieser allgemeine Charakter der Goethe'schen Diction stark modificirt. Die größere Unmittelbarkeit und Unabsichtlichkeit, mit der hier sein Genius schafft und dem Stoffe sich hingiebt, und die schärfere, prägnantere Individualisirung der handelnden Personen bringt es mit sich, daß die Diction auch mehr nach dem Sujet, den Charakteren, Situationen, Zuständen und Verhältnissen sich richtet und differenzirt. Im Götz ist es ihm sogar gelungen, den Charakter des ganzen Zeitalters durch eine geeignete Färbung der Sprache auszudrücken: die körnigen Kraftausdrücke, die scharf hervortretende Musculatur des Periodenbaus, dem es etwas an Fleisch und Blut fehlt, die anscheinende Unbehülflichkeit der Wortfügung, das Zusammenziehen und Elidiren der mittelalterlichen Sprechweise, ist natürlich und ungezwungen mit den allgemeinen Eigenschaften der Goethe'schen Diction und der neueren Sprachbildung verschmolzen, paßt vortrefflich zur Persönlichkeit des Helden, und erhöht die lebendige Unmittelbarkeit im Ausdrucke des Gefühls und der Gemüthsbewegung. In Clavigo und Stella dagegen erhebt sich der Rhythmus der Sprache mehr als anderswo auf die Höhe des Affects und der Leidenschaft, ist bewegter, eiliger, ohne Abschweifungen gerade auf's Ziel losgehend; während im Egmont auch durch die Sprache jene kühne Sorglosigkeit und Leichtigkeit, jene Frische und Freiheit im Geiste des Helden ausgedrückt erscheint. Selbst der hier zwischen Prosa und Versmaaß schwankende Rhythmus, der sonst mit Recht zu tadeln wäre, dürfte eine feine Beziehung zu Egmont's Charakter haben. Dieses Bedingtseyn der Sprachform des ganzen Stücks von der Persönlichkeit des Helden, das hier besonders deutlich hervortritt, ist ein eigenthümlicher Zug der Goethe'schen Dichtung, der seiner Weise der Composition und Charakteristik völlig entspricht.

Bei den Hauptwerken der zweiten Periode zeigt sich dagegen sogleich der bedeutsame Unterschied, daß sie sämmtlich in Versen, jene in Prosa verfaßt sind. Die erhöhte Idealität der Charaktere, die Verminderung des Personals und die größere Einfachheit und Innerlichkeit der Action forderte auch für die äußere Form eine idealere Gestaltung. Andererseits mußte das prosaische Element der Reflexion, das mehr und mehr um sich griff, durch die Veredelung und Verschönerung der Sprache verdeckt und dem Poetischen angenähert, assimilirt werden. Diese beiden Motive bewirkten einerseits die größere Breite, mit der hier Gedanken, Gefühle und Affecte sich aussprechen (— in der natürlichen Tochter z. B. nehmen die Herzensergießungen des Herzogs über den vermeintlichen Tod Eugeniens fast den ganzen dritten Act ein —), sie bewirkten andererseits auch die größere Gleichmäßigkeit im Bau und Colorit der Diction. Im Wesentlichen reden alle Personen im Tasso, Iphigenie und der natürlichen Tochter in demselben Tone; auch schatten sich die Dramen selbst, jedes als ein Ganzes genommen, hinsichtlich der Sprache weniger von einander ab als die Stücke der ersten Periode. Hier erreichen daher jene großen Vorzüge: die Harmonie des Baues, die symmetrische Zusammenordnung der Rhythmen, die hohe Anmuth der Bewegung, der leichte, klare, ungekünstelte und ungezwungene Fluß der Verse, der wohlthuende Wechsel im steten Gleichgewichte zwischen bildlichem und sachlichem Ausdrucke, ihren höchsten Grad. Nur wird damit die Sprache für das Drama zu kraftlos, zu weich, zu melodisch; alle Ecken sind abgeschliffen, alle Linien gerundet, alle Dissonanzen aufgelöst oder von harmonischen Melodieen übertönt. Goethe verhält sich daher in sprachlicher Beziehung zu Shakspeare wie etwa Correggio in Licht und Colorit zu Raphael: Alles erscheint verschmolzen und durchdrungen von einem in sich harmonischen Helldunkel. Das ist aber nicht die Farbe der historischen Wirklichkeit. In Leben und Geschichte treten die Gegensätze schärfer hervor, und treiben sich in Wort und That bis zu schreienden Dissonanzen in die Höhe. Jene durchgängige Harmonie kann daher nur zu Charakteren passen, deren ästhetische Idealität sie über die Formen der gemeinen Wirklichkeit erhebt und sie von einer mißfälligen, harten, verletzenden Ausdrucksweise zurückhält, oder in denen das Leben schon so weit ausgegohren hat, daß es wenigstens äußerlich nicht mehr in heftige Bewegung gesetzt wird (wie dieß in Tasso, Iphigenie und der natürlichen

Tochter der Fall ist). Sie kann ferner nur zu einer Weltanschauung passen, in der die ewige Ordnung nicht wirklich, objectiv, sondern nur nach der Meinung und in der Subjectivität des Menschen gestört wird; — und das ist jene Goethe'sche Weltanschauung, in der das Böse als der nothwendige Gegensatz des Guten nicht wirklich böse, sondern nur eine andere Form, ein Umweg zum Guten ist.

Was endlich die Erfindung, d. h. nach dem gewöhnlichen Sinne des Worts, die Conception der Lage, Verwickelung und Entwickelung der äußern Umstände, Verhältnisse und Begebenheiten, in welche die handelnden Personen hineingestellt sind, anbetrifft, so kann sie für Goethe nach seiner Weltanschauung, seiner Art der Charakteristik, seiner Form der Composition und Sprache nur noch geringere Bedeutung haben als für Shakspeare. Je weniger die Außenwelt von Einfluß ist, je mehr Alles aus der menschlichen Subjectivität, aus dem Charakter der handelnden Personen hervorquillt, um so weniger kann es auf eine besondere, ungewöhnliche Verwickelung der Verhältnisse, auf die Lage der Dinge oder den Verlauf der historischen Begebenheiten ankommen. Wo die äußeren Zustände und Verhältnisse, unter denen die handelnden Personen leben, in Verwirrung gerathen, schwankend, unklar, schwierig wären, da würde sich auch die Macht derselben über die Subjectivität in höherem Grade geltend machen. Goethe's Geschichtserzählung, der Ausgang und der Verlauf der Action, ist daher höchst einfach, weit einfacher als bei Shakspeare. In Stella, Clavigo, Tasso, Faust zeigt sich, kann man sagen, gar keine Erfindung in jenem Sinne des Worts; so sehr fehlt alle äußere Verwickelung der Umstände und Verhältnisse, so sehr dreht sich Alles um den innern Conflict im Geiste und Herzen der handelnden Personen, so völlig ist deren äußere Lage nur Folge ihres Charakters, von ihnen selbst geschaffen. Mehr Erfindung ist in Iphigenie und der natürlichen Tochter, am meisten in Götz und Egmont, doch so, daß die verwickelte Lage der Dinge nicht erst entsteht, sondern von vorn herein gegeben ist und mithin außerhalb der Darstellung fällt. Die Action schürzt nicht erst den Knoten, sondern löst ihn nur durch die Entfaltung der Charaktere der handelnden Personen, ohne daß dabei äußere Begebenheiten, zufällige Umstände oder unberechenbare Zwischenfälle sich geltend machen.

Goethe legt daher auch auf das Eigenthum der Erfindung

keinen Werth. Wie Shakspeare borgt er die Stoffe seiner Dichtungen theils von der Sage und der Geschichte (Iphigenie — Faust — Götz — Egmont — Tasso), theils von Memoiren und Biographieen (Clavigo — die natürliche Tochter), oder er verarbeitet Tagesereignisse (wie in Stella mit Benutzung der Sage vom Grafen Gleichen, im Groß-Cophta u. A.); auch dient ihm wohl als Stoff für kleinere Dichtungen eine alte Ballade, Novelle oder dergl. (Erwin und Elmire — Claudine von Villabella). Doch zeigt sich auch hier wiederum der bedeutsame Unterschied zwischen ihm und Shakspeare, daß Letzterer Begebenheiten der Zeitgeschichte, Tagesereignisse oder Selbsterlebtes (wenn auch nur relativ) niemals zum Material seiner Stücke genommen hat (wie Goethe wahrscheinlich, wenn auch nur theilweise und relativ, im Tasso, im Clavigo und Stella), — ein Unterschied, der sich von selbst erklärt, wenn man sich erinnert, daß alle Dichtungen Goethe's im Grunde, in den Motiven, „Gelegenheitsgedichte" waren. Ein zweiter Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß Goethe bei der Verarbeitung eines entlehnten Stoffes im Allgemeinen weit mehr an ihm ändert als Shakspeare. Dieß zeigt sich zur Evidenz in allen seinen Dramen (am wenigsten im Götz), wenn man sie mit solchen Stücken Shakspeare's vergleicht, bei denen letzterem ein nicht ganz roher (wie etwa im Lear und Hamlet), sondern ein einigermaßen ausgebildeter Stoff vorlag, besonders wenn man sie mit Shakspeare's historischen Dramen zusammenhält. Der Grund davon bietet sich von selbst dar. In Leben und Geschichte üben die äußern Verhältnisse, übersehene Umstände, unerwartete Ereignisse und sogenannte Zufälle eine große Gewalt aus. Diese mußte ihnen Goethe nehmen: sollte Alles vornehmlich von der Subjectivität der handelnden Personen abhängig erscheinen, so mußte er danach den gegebenen Stoff umbilden, hinzuthun und abnehmen. Nur in diesem Sinne pflegt er zu ändern und zu erfinden. Egmont z. B. ist in der Geschichte Familienvater mit einer großen Anzahl von Kindern. Dieser Umstand schien Goethen für die poetische Fassung seines Charakters nicht zu passen (vergl. W. 48, 177 f. Gespr. mit Eckermann a. a. O.); er wurde daher eliminirt oder doch ganz unbemerkt gelassen, und dafür die Liebschaft mit Clärchen in den Vordergrund gestellt. So gewann der Held mehr Raum zur Entfaltung seiner Persönlichkeit und Weltanschauung; das sorglose, heitere Spiel mit dem eigenen Leben wie mit den gegebenen Umständen und Verhält-

nissen, dem er gleichwohl nicht gewachsen war und das er daher verlor, konnte nun erst zur unmittelbaren Anschauung gebracht werden. Die Aenderung war unerläßlich, sobald Egmont's Untergang nicht sowohl im Gange und zum Zwecke der Geschichte, als Hebel jener großen Revolution, nothwendig erscheinen, sondern mehr in seiner eigenen Persönlichkeit seinen Grund haben sollte. —

Die Hauptsache war mithin für Goethe die Conception der Charaktere und der Grundidee des Drama's. Das ist unstreitig der wesentlichste Theil der poetischen Erfindung, der aber mit dem, was wir Charakteristik und Composition genannt haben, insofern zusammenfällt, als mit der Conception der Idee auch deren Durchführung, mit der Anlage der Charaktere auch ihre Entwickelung implicite gegeben ist. Will man beides sondern, so wird man anerkennen müssen, daß, wie schon bemerkt, Goethe's Erfindungskraft hinsichtlich der Fülle und Mannichfaltigkeit der dramatischen Charaktere mit der Shakspeare'schen sich nicht wohl messen kann. Dasselbe Verhältniß findet in Beziehung auf den Reichthum der Ideen statt. Hier spricht es Goethe selbst aus (W. Bd. 45. a. a. O.), daß kein Dichter so reich an dramatischen Ideen sey als Shakspeare; und nach einer Aeußerung gegen Eckermann sind wir berechtigt anzunehmen, daß er sich selbst nicht ausgenommen habe. Seine Erfindungskraft war nothwendig gehemmt, theils weit er überall nur gelegentlich dichten mochte, theils weil seine Weltanschauung, wie gezeigt, die Subjectivität so entschieden hervorkehrt, und daher Charaktere von einer gewissen typischen Allgemeinheit, von einer hervorragenden Weite und Tiefe der Subjectivität, also eine bestimmte Art von Charakteren fordert.

Ich schließe mit der eben so schönen wie bedeutsamen Aeußerung Goethe's, auf die ich soeben anspielte (bei Eckermann I, 143:) „Ich kann dieses gerade heraussagen [daß nämlich Tieck als Dichter ihm nicht gleichzustellen sey]; denn was geht es mich an, ich habe mich nicht gemacht. Es wäre ebenso, wenn ich mich mit Shakspear vergleichen wollte, der sich auch nicht gemacht hat, und der doch ein Wesen höherer Art ist, zu dem ich hinaufblicke und das ich zu verehren habe." — Ich bemerke indeß, daß m. E. diese Worte nur auf sein Verhältniß zu Shakspeare als dramatischem Dichter sich bezogen und beziehen lassen. Goethe kannte sich selbst zu gut, als daß er nicht gefühlt und gewußt

hätte, wie weit er als lyrischer Dichter wie an geistiger Durchbildung, an Weite und Tiefe des Horizonts seinen großen Nebenbuhler überragte. —

Die allgemeinen Grundlagen von Schiller's Lebens- und Bildungsgeschichte sind im Wesentlichen dieselben wie bei Goethe; seine persönlichen Lebensumstände aber, der äußere und innere Druck, in dem er seine Jugend zubrachte, die Art, wie er sich daraus befreite, u. s. w., sind zu bekannt, als daß auch nur an sie erinnert zu werden brauchte. Auch auf Schiller wirkten daher dieselben, oben angedeuteten Motive des Zeitgeistes wie auf Goethe: auch Schiller gehört in der ersten Hälfte seiner dichterischen Laufbahn jener s. g. Sturm- und Drang-Periode an, die in neuester Zeit so vielfach und zum Theil so vortrefflich geschildert worden ist. Das Grundmotiv derselben, wie allgemein anerkannt ist, war dieselbe revolutionäre Bewegung, die in Frankreich politisch sich vollzog, nur auf das ästhetische Gebiet verpflanzt. Es war, wie wir oben bemerkten, die letzte gewaltsame Reaction der Neuzeit gegen die Reste des abgestorbenen Mittelalters, der Freiheit und der Subjectivität des Geistes gegen die verknöcherte Autorität und die kirchliche und politische Zwangsherrschaft; nur daß diese Reaction in Deutschland von Gedanken, vom inneren geistigen Leben, von der Sphäre der Kunst, der Religion und Philosophie ausging.

Allein sogleich hier zeigt sich ein entschiedener Gegensatz zwischen Goethe und Schiller. In Goethe hielt sich jenes revolutionäre Streben wirklich rein und streng auf dem ästhetischen Gebiete, und nur auf den Gränzen, nur da, wo das neue ästhetische Princip sich nicht verwirklichen ließ, ohne mit andern Geistes- und Lebens-Sphären in Conflict zu gerathen, that es einzelne, indirecte, gleichsam nur ihm abgenöthigte Uebergriffe. Bei Schiller dagegen war der poetische Drang mit einem tiefen ethischen Pathos, der ästhetische Revolutionstrieb mit dem ethischen und dadurch mit dem politischen und kirchlichen so ursprünglich, so unmittelbar und innig verwachsen, daß er nothwendig auch die andern Sphären des geistigen Lebens gleichsam zu erobern trachten mußte. Goethe kämpfte für die Natur, für die natürlich menschlichen Bedürfnisse des Herzens, für die Forderungen eines von der Schönheit begeisterten Gemüths gegen eine

ebenso unfreie wie unnatürliche, verzerrte, steife, pedantische Lebens- und Kunstbildung; Schiller dagegen stritt mit dem ethischen Pathos eines für die Idee der Wahrheit, der Sittlichkeit und des Rechts entflammten Geistes gegen Unwahrheit, Unsittlichkeit und Unrecht. Goethe erhob sich für die individuelle, natürliche, innerhalb der unmittelbaren persönlichen Lebensbeziehungen sich haltende und insofern realistische Freiheit, Schiller dagegen für die allgemeine, geistige, ethische (rechtliche und politische) und insofern idealistische Freiheit. Kurz, Goethe's Dichtungen der ersten Periode gingen in dem Kampfe gegen das Bestehende von den concreten, reellen, selbsterlebten Beschränkungen der nach voller Freiheit und ungehemmter Selbstbethätigung strebenden Persönlichkeit aus, Schiller's dagegen von den allgemeinen Vergewaltigungen, Verletzungen und Verunstaltungen der ewigen, unbedingten, an keine Orts- und Zeitbestimmung gebundenen ethisch-ästhetischen Ideen. Goethe kämpfte einen persönlichen, realen, rein ästhetischen, Schiller dagegen einen unpersönlichen, idealen, ethischen Kampf. Goethe machte daher Frieden mit dem Bestehenden, nachdem die persönlichen Beengungen und Hemmungen gehoben waren, Schiller dagegen kämpfte weiter und gab dem Kampfe später nur eine andere allgemeinere Wendung, indem er ihn über die besonderen Beziehungen zu seinem Leben und Zeitalter hinaushob.

Schon in dieser verschiedenen Stellung zu dem großen ästhetisch-revolutionären Umschwunge, der in ihrer Jugend unter ihrer eigenen mächtigen Mitwirkung sich vollzog, spiegelt sich die Charakter-Verschiedenheit der beiden großen Dichter ab, die tief in ihrer ursprünglichen Natur lag. Man pflegt diese Differenz unter den allgemeinen Gegensatz des Realismus und Idealismus zu befassen: Goethe soll von Natur Realist, Schiller Idealist gewesen sein. Allein dieser Gegensatz ist viel zu weit: Goethe als Dichter war eben so sehr Idealist wie Schiller. Die Differenz beruht vielmehr auf den verschiedenen Geisteskräften, von denen ihr poetischer Idealismus getragen ward und seine Richtung erhielt. Schiller war eine männliche, willens- und thatkräftige Natur: der männliche, weltumspannende, philosophische Gedanke, der männliche, vom allgemeinen ethischen Pathos bestimmte Wille, die männliche, nach Wirksamkeit für die Besserung der allgemeinen Zustände der Menschheit strebende Thatkraft, gaben seiner dichtenden Phantasie jene ideale Tendenz, jene Richtung auf das Allge-

meine, Ideelle, gegen welche die Wirklichkeit, das persönlich Angeschaute und Erlebte zurücktrat. Goethe dagegen war eine höchst empfängliche, mit einem überströmenden Reichthum von Gefühl und Phantasie ausgestattete, aber in sich harmonische, abgeschlossene und abgerundete, und daher das eigene Selbst unwillkürlich zum Mittelpunkte der Welt erhebende Natur, nichtsdestoweniger aber von tiefen Empfindungen, Affecten und Leidenschaften bewegt, durch die er sich nicht sowohl durch die Kraft des Willens, als mit Hülfe des natürlichen Triebes der Selbsterhaltung und einer unverwüstlichen, auf jene innere angeborene Harmonie basirten Naturkraft, einer Art von unzerstörbarer geistiger Gesundheit, hindurcharbeitete. Daraus erklärt es sich, daß für Goethe seine Gemüthsbewegungen zu Anlässen und Motiven seiner Dichtung wurden. Aus ihnen schöpfte sein künstlerisches Genie den concreten, selbsterlebten und insofern realen Stoff, und gab ihm die poetische, ideale, allgemein bedeutsame Gestalt, oder vielmehr setzte die poetische, ideale Gestalt, welche der Stoff schon in der eigenen Brust, mitten im Sturm der Gefühle und Affecte durch die mitwirkende dichterische Phantasie erhalten hatte, in die Form der künstlerischen Darstellung um. In Goethe's eigener Persönlichkeit waren daher Realität und Idealität gleichsam von Hause aus in gegenseitiger Durchdringung, in einem unlösbaren Bunde harmonisch verschlungen: es bedurfte nur der Hebung des Schatzes, nur der Umbildung dieser Einheit aus der Form des subjectiven Pathos in die objective Gestalt der künstlerischen Darstellung. Wenn daher auch der Gehalt der Goethe'schen Poesie nicht selten das Gepräge jener Beschränktheit trägt, von der auch die allerreichste Persönlichkeit nicht frei ist noch sich zu befreien vermag, — die Dichtung selbst, d. h. die Harmonie von Stoff und Form, von Körper und Geist, von Realität und Idealität, ist stets vollendet. Schiller dagegen besaß nicht Schöpferkraft genug, um jene ewigen Ideen, jenen allgemeinen, ideellen Gehalt in bestimmten individuellen Gestalten, Personen und Situationen zur Erscheinung zu bringen, ihm die Form künstlerischer Lebendigkeit zu geben; er besaß nicht Erfahrung und Anschauungskraft genug, um die Ideen als die reell wirkenden Mächte der Weltgeschichte in der unendlichen Mannichfaltigkeit und Veränderlichkeit der Dinge und Zustände zu erkennen und damit den Einheitspunkt des Reellen und Ideellen zu erfassen. Die Ideen blieben ihm daher stets bloße Ideale.

Wie er sie anfangs in jugendlich feuriger Opposition gegen das reell-Bestehende concipirt, und letzterem gegenüber als das an sich allein berechtigte, aber durch die Schwäche und Verderbtheit der Menschen in den Staub getretene Wahre, Gute und Schöne hingestellt hatte, so vermochte er auch später nie diesen Dualismus zwischen der Realität und der Idealität vollkommen zu überwinden: die Körperlichkeit, die er der Idee gab, war selbst wieder nur eine ideale, selbstgeschaffene, von seinem eigenen Geiste beseelte. Goethe ist daher trotz des geringeren Ideengehaltes seiner Poesie, doch der von Natur besser begabte Dichter, Schiller trotz seiner männlichen, drastischen Energie, trotz seines ethischen Pathos und seiner großen Ideen, selbst im Dramatischen dem Goethe'schen Genius untergeordnet. Denn Goethe stellte zwar, wie wir gesehen haben, nur die Eine Seite des Lebens und der Geschichte, nur die freie, aus eigener Kraft lebende und strebende Subjectivität des menschlichen Geistes, aber diese mit vollendeter künstlerischer Objectivität dar. Schiller dagegen suchte zwar dieser Subjectivität eine neue, ihr entsprechende objective Welt anzuerschaffen, er suchte die sittliche Nothwendigkeit, die ewigen Gesetze des menschlichen Lebens und Daseyns, wieder auf positive Weise in den Kreis der Darstellung zu ziehen. Aber dieß Daseyn bewegte sich in der Sphäre einer allgemeinen, philosophischen, die Wirklichkeit überfliegenden Idealität; es war gleichsam ohne Fleisch und Blut, eine selbstgemachte Schöpfung des Dichters, in die er die ganze Fülle seiner edlen Persönlichkeit, die Gluth seines tiefen Gefühls, die Farbenpracht seiner reichen Phantasie, den Schwung seines ethischen Pathos und die Energie seines männlichen Charakters hineinlegte, die aber eben deshalb nach der Seite der künstlerischen Darstellung nur um so mehr das Gepräge der eigenen Subjectivität des Dichters erhielt. Nur in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn man Schiller den subjectiven, Goethe den objectiven Dichter genannt hat. —

Aus diesem allgemeinen ursprünglichen Charakter, aus dieser Naturbestimmtheit des Schiller'schen Genius ergiebt sich einerseits die nähere Verwandtschaft zwischen Schiller und Shakspeare, andererseits aber auch die größere Verschiedenheit zwischen beiden, größer selbst als zwischen Goethe und Shakspeare. Schiller theilt das ethische Pathos Shakspeare's, das Goethen fehlt. Aber während es bei Shakspeare ein durchaus objectives, historisches Ge-

präge hat und daher mit jener Kälte, die Schillern Anfangs so empörte, d. h. mit jener Selbstbeherrschung und männlichen Stärke des Gefühls sich paart, welche nicht nur unter dem Leiden und dem Untergang des Guten, unter der Macht des Bösen mitleidet, sondern auch die darin waltende ethisch-historische Nothwendigkeit mitfühlt, ist es bei Schiller ein mehr persönliches, pathologisches Mitleiden und trägt daher durchweg die Färbung seiner Subjectivität, seines Lebensganges und Zeitalters.*) Außerdem erscheint es bei ihm beschränkt auf zwei Hauptmotive: die beiden Pole, um die sich sein ethisches Pathos fast ausschließlich dreht, sind die Ideen der Liebe in ihren verschiedenen Formen und der Freiheit. Aber in Folge jener subjectiven Färbung wird die Liebe leicht sentimental, die Freiheit oft rein negativ, zur bloßen Opposition gegen alle und jede Abhängigkeit oder zum leeren, abstract-philosophischen Begriffe.

Schiller hat wie Shakspeare einen männlichen, ja einen heroischen Geist. Insbesondere ist es wiederum der Heroismus der Liebe (Humanität) und der Freiheit, für den seine Seele glüht. Aber sein Heroismus verhält sich zu dem Shakspeare'schen wie etwa die Heldengröße eines Percy zu der eines Heinrich V.: dort das kühne, stürmische Feuer eines ritterlichen, hochstrebenden, begeisterten Jünglings, der, mit der Welt noch unbekannt, sie erst erobern und dann kennen lernen will; hier der klare, unerschütterliche Muth eines männlichen, seiner selbst gewissen, überlegenen, Welterfahrenen und Weltbeherrschenden Geistes.

Schiller besitzt auch den historischen Sinn Shakspeare's, sein tiefes Interesse für die Schicksale der Menschheit, für den sittlichen und geistigen Zustand der Völker. Aber es fehlt ihm der historische Blick, der in der complicirten Mannichfaltigkeit der Ereignisse und ihrer Träger die innerlich waltende historische

---

*) Dieß pathologische Element, das Schiller's Poesie durchzieht, sprach sich sogar ganz äußerlich in seinem Benehmen bei der Production seiner Dichtungen aus. „In ihrer äußern Wirkung betrachtet, erzählt Petersen, war die Begeisterung in der That bei Schiller korybantischer Art. Wenn er dichtete, brachte er seine Gedanken unter Stampfen, Schnauben und Brausen zu Papier, eine Gefühlsaufwallung, die man oft auch an Mich. Angelo, während seiner Bildhauerarbeiten, bemerkt hat. Mehr als hundert Male haben Schiller's Bekannte diese Erscheinung an ihm beobachtet" u. s. w.

Idee zu erkennen vermag. Infolge jenes subjectiven Idealismus erscheint ihm die wirkliche Geschichte ideenlos, weil dem Ideale widersprechend; und demgemäß fühlt er sich gedrungen, die Welt poetisch zu verbessern, die Geschichte selbst zu machen, ihr vorzuschreiben, wie sie gehen sollte oder hätte gehen sollen. Auch sein historisches Interesse hat daher etwas Pathologisches: Schiller nimmt persönlich Partei, Partei für seine Lieblingshelden und Lieblingsideen, Partei für seine ideale politische und religiöse Freiheit der Völker gegen das historisch bestehende Recht und alle historisch nothwendigen Beschränkungen, Partei für seine eben so idealistische Humanität und Menschenliebe gegen die historisch nothwendige, das Thier im Menschen zügelnde Strenge; und seine Geschichtsauffassung verhält sich daher zu der Shakspeare'schen etwa wie die Ansichtsweise eines hochbegabten, energischen, für die Principien seiner Partei begeisterten Oppositionsführers, der, ohne selbst regiert zu haben, die Maßregeln der Regierung nur kritisirt, zu der Anschauung eines gediegenen, besonnenen, über den Parteien stehenden Staatsmanns. —

Schiller ist endlich auch ein tiefer Denker wie Shakspeare. Aber Shakspeare's Denken ist gleichsam wiederum ein praktisches, historisches, objectives; er hat keine bloß erspeculirten Ideen, keine abstracten philosophischen Begriffe, keine jenseitigen Ideale, sondern seine Begriffe sind zugleich lebendige Anschauungen, welche die gegebene Mannichfaltigkeit des wirklichen, concreten Daseins in sich fassen, seine Ideen sind zugleich die leitenden Motive der historischen Thaten und Begebenheiten, seine Ideale zugleich der Ausdruck des fortwährend und überall Geschehenden. Schiller dagegen philosophirt und speculirt, und seine Ideen gelten daher voll und ganz nur für seine ideale Welt, die wohl mit der wirklichen in Zusammenhang steht, aber etwa nur wie das Farben-Prisma mit dem Lichte, das in ihm sich bricht: Schiller's Persönlichkeit ist das zwar schöne, aber doch beschränkte, subjectiv gefärbte Spectrum, in welchem die wirkliche Welt sich reflectirt; nur dieser Reflex, diese Farbenbrechung seines reflectirenden Denkens, kommt in seinen Dichtungen zur Darstellung. —

Fassen wir diese Andeutungen zusammen, so werden sich uns von selbst die Grundzüge der poetischen Weltanschauung Schiller's ergeben. Der Nachdruck ruht bei ihm, wie bei Goethe, auf dem unantastbaren Rechte und der ebenso unantastbaren Freiheit der Subjectivität des menschlichen Geistes. Diese Freiheit, diese Selbst-

bestimmung und Selbstbildung auf dem Grund angeborener Perfectibilität, kraft welcher der Mensch sich selbst zu seinem Ideale zu entwickeln und die Außenwelt dem Ideale conform zu gestalten hat, ist ihm die wahre unvertilgbare Menschenwürde, ist ihm das Eine Moment der wahren Humanität, an welchem der edle Stolz, der männliche Muth, die männliche Charakterfestigkeit und Thatkraft ihren Halt haben. Das andere ist die Liebe, das innige, durch die dichterische Phantasie erhöhte, idealisirte Gefühl der Einheit und Verbundenheit aller Menschen, aus welchem die aufopfernde Hingebung für das Wohl der Menschheit, das feurige Streben, sie höher und höher zu bilden und ihrem Ziele näher zu bringen, und damit wiederum eine reiche Quelle des Handelns und Schaffens entspringt. Aus diesen beiden Wurzeln wächst ihm der Baum der Weltgeschichte auf: sie sind die Agentien der Gestaltung und Entwickelung der menschlichen Zustände, sie sind die Bildungsprincipien des menschlichen Geistes; durch ihren Kampf mit den ihnen entgegengesetzten feindlichen Mächten (der Unfreiheit, der Selbstsucht) bestimmt sich das Schicksal der Menschen, — d. h. der menschliche Geist erbaut sich selbst seine Welt. Auch in Schiller's Welt fehlt daher der zweite große Factor, der in Shakspeare's nicht bloß mitwirkt, sondern leitend und regierend eingreift, das Natur- und Sittengesetz, insbesondere die sittliche Nothwendigkeit als Ausfluß der göttlichen Weltregierung, als reelle, objective Macht, durch deren Zusammenwirken mit der menschlichen Freiheit die Geschicke der Menschen in letzter Instanz geformt werden. Schiller hat zwar in der Braut von Messina eine eigentliche Schicksals-Tragödie gedichtet; aber theils stellt er sich damit ausdrücklich auf den Boden der antiken Weltanschauung, d. h. er wendet die Schicksalsidee nur als tragisch poetisches Motiv an, theils erscheint das Schicksal selbst, hier wie im Wallenstein, nicht äußerlich wirksam, greift nicht dramatisch ein als selbständig regierende Macht jener unberechenbaren Ereignisse und Combinationen, die unter dem Namen des Zufalls zusammengefaßt zu werden pflegen, sondern zeigt sich nur als dunkler Drang, als unwiderstehlicher Impuls in der eigenen Brust der handelnden Personen, durch den sie zuletzt hingetrieben werden zu dem, was fatalistisch ihr vorherbestimmtes Loos ist. So aber fällt das Schicksal ganz mit dem Goethe'schen Begriffe desselben zusammen: es ist im Grunde nur, wie Goethe sagt, „die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder

dorthin führt". Die Gottheit steht mithin außerhalb des Getriebes der Weltgeschichte, oder verbirgt sich unter dem Schleier einer mystischen, den menschlichen Geist trotz seiner Freiheit auf unbegreifliche Weise bestrickenden Prädestination, — d. h. Schiller's Weltanschauung ist im Allgemeinen ebenfalls eine deistisch-moralische.

Dennoch weichen Goethe und Schiller in der Ausgestaltung des gemeinsamen Grundgedankens bedeutend von einander ab. Während Goethe seinen Begriff der unantastbaren Selbstständigkeit des menschlichen Geistes durch den Satz: „Recht hat jeder eigene Charakter", treffend definirt, befaßt Schiller denselben unter den allgemeinen Begriff der Humanität oder vielmehr unter sein Ideal des Menschenthums überhaupt. Von diesem Punkte geht die Differenz zwischen Beiden aus. Wie Schiller mit jener Idee und ihren beiden Hauptmomenten von vorn herein seiner ganzen Weltanschauung eine ideale Basis unterstellt, so hat seine Welt an derselben Idee zugleich ein ideales Ziel ihrer Bildung und Entwickelung. Und wie jene Idee nach Inhalt und Form eine ethisch-ästhetische ist, so ist auch dieses Ziel von gleichem Gehalt und gleicher Form: die Freiheit und Liebe in der Gestalt der Schönheit. Darum ist bei Schiller die sittliche Nothwendigkeit nicht, wie bei Goethe, die im menschlichen Geiste selbst wirksame, bloß beschränkende und verneinende Macht, welche jenes Ringen nach voller persönlicher Freiheit und damit die in ihm sich bethätigende Selbständigkeit des subjectiven Geistes durch sich selbst aufhebt; sie schützt Recht und Sitte nicht bloß auf negative Weise, durch Beschränkung und Selbstzerstörung der subjectiven Willkür; sondern sie ist ihm eine reelle, positive Potenz im menschlichen Geiste, sie ist seine ideale Natur, die in der Geschichte den beständigen Kampf mit der Willkür, der Unfreiheit, der Selbstsucht und allen Gebrechen der gemeinen Wirklichkeit kämpft, in der Kunst aber den Triumph ihrer Selbstverwirklichung feiert. Die Sünde ist daher Schillern nicht bloß jene „verneinende Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft", nicht bloß eine andere Form des Guten, sondern sie steht dem Guten positiv gegenüber, als seine Feindin, als die gemeine, dem Ideal widersprechende Wirklichkeit. Von diesem Punkte aus eröffnet sich dann auch eine nähere, innigere Beziehung des Menschen zur Gottheit. Jene ideale Natur ist die göttliche Natur im Menschen, Freiheit und Liebe sind die Funken des

göttlichen Geistes in ihm. Denn die Liebe allein, sagt Schiller (Ueber Anmuth und Würde), ist „eine freie Empfindung; ihre reine Quelle strömt hervor aus dem Sitze der Freiheit, aus unserer göttlichen Natur. Es ist das absolut Große selbst, das in der Sittlichkeit sich befriedigt, in der Schönheit und Anmuth sich nachgeahmt findet; es ist der Gesetzgeber selbst, der Gott in uns, der mit seinem eigenen Bilde in der Sinnenwelt spielt." Und an einer andern Stelle (in den „Künstlern"):

„Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät."

In dem Kampfe der idealen Natur des Menschen gegen die gemeine Wirklichkeit kämpft daher mittelbar die Gottheit mit auf Seiten des Ideals; und die ideale Welt, obwohl sie nur in der Kunst Leben und Daseyn hat, ist doch zugleich das Band, welches das Dießseit mit dem Jenseit, mit dem ewigen unsterblichen Leben des Menschen verknüpft. Auf diese Weise verschmolz sich in der reifen, ausgebildeten Weltanschauung Schillers der herrschende Deismus und Moralismus seiner Zeit mit jenem System eines phantastisch-idealen Pantheismus, das er nach den „Philosophischen Briefen" in seiner Jugend sich aufgebaut hatte. Ja, von jener Idee der freien Aufnahme des göttlichen Sittengesetzes in den eigenen Willen, in die er den Gipfel der Humanität setzt, gewann er sogar wieder eine Beziehung zum Christenthum. Wenigstens tadelt er in einem Briefe an Goethe (Br. LXXXVII) dessen Wilhelm Meister, weil darin über das Eigenthümliche der christlichen Religion zu wenig gesagt sey, und fügt hinzu: „Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind. Hält man sich an den eigenthümlichen Charakterzug des Christen-

thums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts Anderem, als in der Aufhebung des Gesetzes, des Kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will. Es ist also in seiner reinen Form Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die einzige ästhetische Religion". —

Mit diesen Grundzügen der allgemeinen Weltanschauung Schiller's stimmt nun seine Idee vom Wesen der Kunst vollkommen überein. Weil die Weltgeschichte, weil alle Bildung der Menschheit nur daran arbeitet, die wahre Idee der Humanität von aller Entstellung und Verkümmerung zu befreien und in urbildlicher reiner Gestalt zu realisiren, so ist die Kunst, die Idee der Schönheit, vorzugsweise die Erzieherin der Menschheit. Denn die Schönheit ist eben nur der zur Anschauung gebrachte Einklang der sinnlichen und vernünftigen Natur des Menschen und damit der menschlichen Freiheit und der sittlichen Nothwendigkeit, d. h. die dargestellte, veranschaulichte Idee der Humanität. Diesen Gedanken spricht Schiller bereits in den „Künstlern" (1789) aus, und entwickelt ihn später in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (Horen 1795). Dort sucht er zu zeigen, wie von jeher alle geistige, ethische, politische und religiöse Cultur von dem Streben nach dem Schönen ausgegangen und mit der Kunst gestiegen und gesunken sey; hier führt er näher aus, daß namentlich die moderne Menschheit, deren Anlagen durch den eigenthümlichen Gang der neueren Culturgeschichte und durch die künstliche Zersplitterung des praktischen Lebens in eine Mannichfaltigkeit getrennter Arbeits- und Thätigkeits-Sphären einseitig gebildet und in Widerspruch gegen einander gerathen seyen, vorzugsweise jener Erziehung zur ächten Humanität durch die Kunst bedürfe: diese allein könne die Disharmonie und die daraus entspringende Zerrissenheit und Unbefriedigtheit des Gemüths aufheben. Auch das Erhabene (wie die Abhandlung darüber von 1797 zeigt) hat nach ihm darin seinen absoluten Werth, daß es, an die Idee der Schönheit sich anschließend, die ästhetische Erziehung der Menschheit zu vollenden und zu einem Ganzen abzurunden habe. — Die Kunst also hat nach Schiller einen Zweck, einen historischen und ethischen Zweck, der zwar nicht außerhalb ihres Wesens liegt, — denn die Idee der ächten Humanität fällt mit der Idee der Schönheit in Eins zusammen, — der aber doch

noch nicht erreicht ist, den sie noch erst zu realisiren hat. Die Kunst soll also nicht bloß seyn, sondern sie soll auch wirken, wirken auf das Publicum außer ihr, wirken zu einem Ziele hin, das jenseits ihrer unmittelbaren Erfolge in einer idealen Zukunft liegt. Und dieß Wirken und sein Ziel soll nicht etwa ein bloßes Nebenmoment, ein ihr gleichgültiges, äußerliches Accidens seyn, sondern nothwendig zu ihrem Wesen gehören, mithin der Grund ihres Daseyns, der Leitstern ihres Strebens seyn. —

Damit tritt uns eine ganz andere Idee der Kunst entgegen als bei Shakspeare und Goethe. Nach ihnen soll und will die Kunst nur seyn, nur ihre Gebilde hinstellen, unbekümmert um den Effect derselben, oder doch nur bemüht um eine Wirkung (der Erfrischung, der Erhebung des Geistes), die unmittelbar in ihrer Darstellung liegt und von Letzterer gar nicht getrennt werden kann. Sie hat mithin keinen Zweck im Schiller'schen Sinne, keine praktische Wirksamkeit. Und demgemäß soll nach Goethe und Shakspeare die Kunst (natürlich in künstlerischer Weise, in der Form der Schönheit) auch nur darstellen, was thatsächlich existirt, sie soll nach Shakspeare's Worten „dem Jahrhundert und Körper der Zeit nur das eigene Abbild vorhalten", oder in Goethe'scher Weise „Gelegenheitsdichtung" seyn, d. h. dem reellen, selbst erlebten Stoff nur gegenständliche, allgemeingültige Gestalt geben. Nach Schiller dagegen soll sie ihrem Zwecke gemäß die ächte Humanität, d. h. ein Ideal darstellen, das nicht ist, sondern nur seyn soll. Denn wenn auch Schiller später („Ueber naive und sentimentalische Dichtung") der Poesie die einfache Aufgabe stellt, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben", so ist doch, wie die Abhandlung selbst ergiebt, diese „Menschheit" in ihrem „vollständigen" Ausdruck eben nur die vollendete, d. i. die ideale Humanität in der Form der Schönheit. Denn jene Aufgabe soll ja der Dichter auf doppelte Weise erfüllen können: entweder nämlich sey „das vollendete Ganze der Menschheit", der „reine Zusammenklang der sinnlichen und geistigen Kräfte", also das, worin nach Schiller die Idee der Humanität selbst besteht, durch die Gunst der Natur im Dichter unmittelbar vorhanden, und dann habe er diese Harmonie nur abbildlich darzustellen; oder jenes vollendete Ganze, jener reine Zusammenklang sey durch die Cultur, durch die Ungunst der Verhältnisse oder durch den eigenen Bildungs- und Lebensgang in ihm gestört, und dann habe er die Harmonie durch einen mo-

ralischen Act erst wiederherzustellen und diese Wiederherstellung natürlich auch in seine Darstellung aufzunehmen. Jene erste aus dem ungestörten Ganzen der Natur hervorquellende Poesie sey die naive, die antike, die Naturdichtung, die zweite auf moralischem Wege gewonnene, von einer sittlichen Idee ausgehende sey die „sentimentalische", die „moderne", die „Idealdichtung". Bei dieser Idealdichtung bleibt Schiller während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn stehen; zu ihr kehrt er immer wieder zurück, wenn er auch einmal (z. B. im Wallenstein und in einzelnen lyrischen Gedichten) der Naturdichtung oder vielmehr dem Goethe'schen Style sich anzunähern gesucht hat, — d. h. Schiller weist nicht nur stets auf einen Zustand der Menschheit hin, der noch nicht wirklich, sondern durch einen sittlichen Act erst zu verwirklichen ist, also auf einen idealen Zustand, sondern er will auch durch seine Dichtungen stets eine bestimmte Wirkung hervorbringen: er will den Leser und Zuschauer für dieselben Ideen, die seine Dichtung bewegen, begeistern, er will ihn anregen, daß er jenen sittlichen Act selber vollziehe und das Seinige thue, den idealen Zustand heraufzuführen. —

Aus dieser Auffassung vom Wesen der Kunst, die so innig mit Schiller's Persönlichkeit verwachsen ist, daß sich beide gleichsam decken, ergiebt sich zunächst der eigenthümliche Typus seiner Diction. Schiller ist, in seinen Dramen wenigstens, durch und durch rhetorisch. Denn das macht ja eben den Redner zum Redner, daß er nicht bloß spricht, um zu sprechen, nicht bloß darstellt, was geschehen ist, nicht bloß den Geist bereichern oder das Herz erfreuen und erheben will, sondern daß er zugleich auf den Willen zu wirken, einen Entschluß, einen moralischen Act hervorzurufen oder doch die ethische Kraft des Menschen zu heben trachtet, kurz daß er ein bestimmtes Ziel im Auge hat, auf welches er den Hörer hinlenken will. Gerade dieß war Schiller's Fall. In den ersten Dichtungen seiner Jugend waren es specielle, unmittelbar-gegenwärtige sociale und ethisch-politische Zustände, deren unerträgliche Fesseln er sprengen wollte, indem er (in den Räubern und Kabale und Liebe) zu zeigen suchte, welche verderbliche Folgen sie mit sich führten; oder es war (im Fiesco) die specielle Idee der republikanischen Staatsform und ihrer Freiheit, für die er begeistern wollte; oder er suchte (im Don Carlos) den politischen und kirchlichen Despotismus in seinen die Selbstsucht und Gemeinheit fördernden, das Große und Schöne vernichtenden

Folgen zu schildern, um die Sehnsucht nach einem besseren Zustande in der Brust des Zuschauers zu wecken. In den reiferen Dichtungen seiner letzten Periode ist es dagegen mehr jenes Ideal der Humanität mit ihrem ethischen Gehalte und in ihrer ästhetischen Form, das er von verschiedenen Seiten zur Anschauung zu bringen strebt, um Theilnahme und Begeisterung dafür aufzurufen. Je mehr er von den gegebenen Zuständen sich abwendet und auf jenes allgemeine Ideal den Blick gerichtet hält, desto mehr gewinnt seine Sprache an rhetorischem Schwunge, an formeller Abrundung, an Schönheit und Erhabenheit, und geht von der scharfen, prägnanten, in's Herz der Dinge treffenden und gleichsam die Sache selber vorführenden Ausdrucksweise Shakspeare's in eine reiche, pathetische, die Sache umschreibende, verklärende Bilderpracht über, womit dann auch von selbst die Prosa sich in den Vers verwandelt. Seine Sprache wird selbst gleichsam eine ideale: der allgemeine ideale Gehalt des Gedankens bildet sich einen ihm entsprechenden Körper, der nach demselben Urbilde der Schönheit geformt ist, welches dem Dichter als die vollendete Gestalt seiner ethisch-ästhetischen Idee der Humanität vorschwebt. Das Charakteristische der Schiller'schen Diction liegt daher nicht bloß in ihrem rhetorischen Schwunge, in der glänzenden Farbenpracht, in dem Streben nach dem Erhabenen, überhaupt nicht bloß auf dem Gebiete des Aesthetischen, sondern vor Allem in der eigenthümlichen e t h i s c h e n Würde des Ausdrucks, die kein Dichter vor wie nach ihm in gleichem Grade erreicht hat.

Damit verbindet sich von selbst eine andere Eigenthümlichkeit derselben. Wie Schiller's Ideal der Menschheit nicht bloß ein Product seiner dichterischen Phantasie, sondern zugleich ein Resultat seines sinnenden, reflectirenden, philosophirenden Denkens war, so zeigt seine Diction eine eigenthümliche Mischung der Sprachformen der Reflexion und des Nachdenkens mit denen der Phantasie und des Gefühls, eine Mischung, in der beide Elemente so in einander verschmolzen erscheinen, daß es unmöglich ist, sie von einander zu sondern. Während Shakspeare eine allgemeine Sentenz, eine Reflexion, eine (Hamlet'sche) Grübelei stets in den engsten, concretesten, individuellsten Ausdruck einzwängt, sie zu einer Pointe zuspitzt und gleichsam aus der Sphäre der Idee in das Gebiet der lebendigen Wirklichkeit, in der es nichts Allgemeines giebt, einführt; leiht ihr Schiller ein Gewand, das die Phantasie gleichsam wieder nur aus ideellen Stoffen gewebt hat,

ralischen Act erst wiederherzustellen und diese Wiederherstellung natürlich auch in seine Darstellung aufzunehmen. Jene erste aus dem ungestörten Ganzen der Natur hervorquellende Poesie sey die naive, die antike, die Naturdichtung, die zweite auf moralischem Wege gewonnene, von einer sittlichen Idee ausgehende sey die „sentimentalische“, die „moderne“, die „Idealdichtung“. Bei dieser Idealdichtung bleibt Schiller während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn stehen; zu ihr kehrt er immer wieder zurück, wenn er auch einmal (z. B. im Wallenstein und in einzelnen lyrischen Gedichten) der Naturdichtung oder vielmehr dem Goethe'schen Style sich anzunähern gesucht hat, — d. h. Schiller weist nicht nur stets auf einen Zustand der Menschheit hin, der noch nicht wirklich, sondern durch einen sittlichen Act erst zu verwirklichen ist, also auf einen idealen Zustand, sondern er will auch durch seine Dichtungen stets eine bestimmte Wirkung hervorbringen: er will den Leser und Zuschauer für dieselben Ideen, die seine Dichtung bewegen, begeistern, er will ihn anregen, daß er jenen sittlichen Act selber vollziehe und das Seinige thue, den idealen Zustand heraufzuführen. —

Aus dieser Auffassung vom Wesen der Kunst, die so innig mit Schiller's Persönlichkeit verwachsen ist, daß sich beide gleichsam decken, ergiebt sich zunächst der eigenthümliche Typus seiner Diction. Schiller ist, in seinen Dramen wenigstens, durch und durch rhetorisch. Denn das macht ja eben den Redner zum Redner, daß er nicht bloß spricht, um zu sprechen, nicht bloß darstellt, was geschehen ist, nicht bloß den Geist bereichern oder das Herz erfreuen und erheben will, sondern daß er zugleich auf den Willen zu wirken, einen Entschluß, einen moralischen Act hervorzurufen oder doch die ethische Kraft des Menschen zu heben trachtet, kurz daß er ein bestimmtes Ziel im Auge hat, auf welches er den Hörer hinlenken will. Gerade dieß war Schiller's Fall. In den ersten Dichtungen seiner Jugend waren es specielle, unmittelbar-gegenwärtige sociale und ethisch-politische Zustände, deren unerträgliche Fesseln er sprengen wollte, indem er (in den Räubern und Kabale und Liebe) zu zeigen suchte, welche verderbliche Folgen sie mit sich führten; oder es war (im Fiesco) die specielle Idee der republikanischen Staatsform und ihrer Freiheit, für die er begeistern wollte; oder er suchte (im Don Carlos) den politischen und kirchlichen Despotismus in seinen die Selbstsucht und Gemeinheit fördernden, das Große und Schöne vernichtenden

Folgen zu schildern, um die Sehnsucht nach einem besseren Zustande in der Brust des Zuschauers zu wecken. In den reiferen Dichtungen seiner letzten Periode ist es dagegen mehr jenes Ideal der Humanität mit ihrem ethischen Gehalte und in ihrer ästhetischen Form, das er von verschiedenen Seiten zur Anschauung zu bringen strebt, um Theilnahme und Begeisterung dafür aufzurufen. Je mehr er von den gegebenen Zuständen sich abwendet und auf jenes allgemeine Ideal den Blick gerichtet hält, desto mehr gewinnt seine Sprache an rhetorischem Schwunge, an formeller Abrundung, an Schönheit und Erhabenheit, und geht von der scharfen, prägnanten, in's Herz der Dinge treffenden und gleichsam die Sache selber vorführenden Ausdrucksweise Shakspeare's in eine reiche, pathetische, die Sache umschreibende, verklärende Bilderpracht über, womit dann auch von selbst die Prosa sich in den Vers verwandelt. Seine Sprache wird selbst gleichsam eine ideale: der allgemeine ideale Gehalt des Gedankens bildet sich einen ihm entsprechenden Körper, der nach demselben Urbilde der Schönheit geformt ist, welches dem Dichter als die vollendete Gestalt seiner ethisch-ästhetischen Idee der Humanität vorschwebt. Das Charakteristische der Schiller'schen Diction liegt daher nicht bloß in ihrem rhetorischen Schwunge, in der glänzenden Farbenpracht, in dem Streben nach dem Erhabenen, überhaupt nicht bloß auf dem Gebiete des Aesthetischen, sondern vor Allem in der eigenthümlichen e t h i s c h e n Würde des Ausdrucks, die kein Dichter vor wie nach ihm in gleichem Grade erreicht hat.

Damit verbindet sich von selbst eine andere Eigenthümlichkeit derselben. Wie Schiller's Ideal der Menschheit nicht bloß ein Product seiner dichterischen Phantasie, sondern zugleich ein Resultat seines sinnenden, reflectirenden, philosophirenden Denkens war, so zeigt seine Diction eine eigenthümliche Mischung der Sprachformen der Reflexion und des Nachdenkens mit denen der Phantasie und des Gefühls, eine Mischung, in der beide Elemente so in einander verschmolzen erscheinen, daß es unmöglich ist, sie von einander zu sondern. Während Shakspeare eine allgemeine Sentenz, eine Reflexion, eine (Hamlet'sche) Grübelei stets in den engsten, concretesten, individuellsten Ausdruck einzwängt, sie zu einer Pointe zuspitzt und gleichsam aus der Sphäre der Idee in das Gebiet der lebendigen Wirklichkeit, in der es nichts Allgemeines giebt, einführt; leiht ihr Schiller ein Gewand, das die Phantasie gleichsam wieder nur aus ideellen Stoffen gewebt hat,

schränkung der **allgemeinen** Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist gerade so viel weniger Mensch als er individuell ist, jede Empfindung gerade so viel weniger nothwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjecte eigenthümlich ist." Und noch ausdrücklicher später (Vorrede zur Braut von Messina): „Die tragischen Personen sind keine wirkliche Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen." Nur Wallenstein macht, wenn auch nicht eine absolute, doch eine relative Ausnahme. In ihm sind die geschichtlichen Figuren, namentlich der Herzog selbst, wenn auch nicht historisch, weil keineswegs ohne ideale Färbung und Beleuchtung, doch in Zeichnung und Gestalt realistischer gehalten und gleichsam aus gröberen, compacteren Stoffen gebildet. Ihn aber dichtete auch Schiller, wie er selbst gesteht, gewissermaßen wider Willen, im Widerspruch wenigstens mit seiner eigenen Natur, infolge einer Art von Sieg, den der Goethe'sche Genius über ihn davon getragen. Aber er entschädigte sich einigermaßen für diesen Zwang, indem er gerade hier ein Paar Figuren episodisch einflocht, die alle seine übrigen dramatischen Personen an idealer Haltung weit hinter sich zurücklassen, reine, lichte Abbilder seines Ideals einer Jungfrau und eines Jünglings, ohne allen Schatten, ohne alle Individualität, aber freilich eben deshalb auch mehr allgemeine formale Typen oder Muster, als lebendige Menschen.

Schiller's Weise zu charakterisiren hält gleichsam die Mitte zwischen der antiken und der Shakspeare'schen. Die Figuren der griechischen Tragödie sind insofern **rein** ideal, als sie zwar keineswegs frei von menschlichen Leidenschaften, Fehlern und Vergehen, ja oft mit furchtbaren Verbrechen belastet erscheinen, aber doch stets in einer typisch-plastischen Gestalt sich darstellen, die sie berechtigt, als Personificationen gewisser allgemeiner Ideen, Zustände und Situationen zu gelten. Diese großen Gestalten der alten Heroensage waren keine Geschöpfe eines einzelnen Dichters; sie hatte vielmehr der griechische Volksgeist im Laufe der Jahrhunderte zu Prototypen, zu personificirten Sinnbildern der Elemente und Grundzüge seines Wesens, der leitenden Ideen seiner Bildung ausgeprägt. Sie hatten daher **ganz unmittelbar** für die sinnliche Anschauung selbst eine **allgemeine** Bedeutung, sie waren keine individuellen Menschen, wie sie Leben und Geschichte darboten, sondern über die gemeine Wirklichkeit eben so erhaben,

wie das Heroen-Zeitalter mit seinem Götterverkehr und seinen Heldenthaten über die Gegenwart, kurz sie waren zwar keine allgemein menschlichen, keine idealen Ideale, aber sie waren griechische National-Ideale, nicht bloß Abbilder, sondern zugleich Urbilder des griechischen Geistes und Lebens. Shakspeare stellt zu ihnen das gerade Gegentheil auf. Seine Figuren sind ohne alles typische, sinnbildliche Gepräge, der unmittelbaren Erscheinung nach ganz individuelle Menschen, lauter Engländer des 16ten Jahrhunderts mit den subjectivsten Eigenheiten, Begierden und Leidenschaften, mit den individuellsten Plänen und Absichten. Aber in der dramatischen Entwickelung dieser Individualität entfaltet er das ihr zu Grunde liegende und über sie hinausragende Allgemein-Menschliche, das reale Ideal, das fortwährend sich verwirklicht, indem die Individualität zum Allgemein-Menschlichen sich selbst entwickelt, sich läutert und verklärt. Ihm ist daher das Ideal, das die Griechen in volksthümlicher Abgeschlossenheit und plastischer, statuarischer Ruhe hinstellen, in lebendiger Bewegung begriffen, ein Proceß der Entwickelung voll drastischer Strebsamkeit und Thätigkeit: sein Ideal ist gleichsam aus der dramatischen Poesie, das griechische aus der bildenden Kunst geboren. Schiller dagegen giebt mit den Griechen seinen Charakteren von vorn herein ein ideales Gepräge, läßt aber dabei alle nationalen, örtlichen und zeitlichen Beziehungen fallen, und sucht das allgemein Menschliche, d. h. das Ethische, hervorzukehren. Seine Personen sind daher sittlich und geistig idealisirte Menschen, zwar (mit Ausnahme von Posa, Max und Thekla) nicht ganz ohne Schwächen und trübende Leidenschaften, doch aber das sittliche Ideal als Grundtypus ihres Wesens, als Grundmotiv ihres Handelns in sich tragend. Schiller setzt auch mit Shakspeare diese beschränkte, relative Idealität in dramatische Bewegung, in einen Fortschritt der Entwickelung: seine Figuren läutern und verklären sich ebenfalls, indem sie die ihnen noch anhaftenden Schlacken der gemeinen Wirklichkeit im Verlauf ihres tragischen Pathos abstoßen. Aber das Resultat der Entwickelung, weil sie nicht von der Individualität, sondern von der, wenn auch noch getrübten Idealität ausgeht, ist nicht wie bei Shakspeare die individuell gestaltete, bestimmte Idealität der einzelnen Persönlichkeit, nicht das mit der Eigenthümlichkeit verschmolzene, sondern das allgemein-menschliche, von der Eigenthümlichkeit losgelöste Ideal, das als solches ohne bestimmte Um-

risse, ohne feste plastische Haltung, in die gestaltlose philosophische Idee sich verflüchtigt. Schiller's Ideal ist nicht aus der dramatischen Poesie, nicht aus der plastischen Kunst, sondern aus der Ehe zwischen der Poesie und dem philosophischen Gedanken entsprungen, und trägt insofern ein unpoetisches Element in sich, das Schiller nur durch die großen Mittel seines dichterischen Genius, wenn auch nicht ganz zu überwinden, doch zu überglänzen und vergessen zu machen weiß.*)

Schiller's Helden führen daher ihr Leben gleichsam auf der engen Gränzmark zwischen dem anschaulichen künstlerischen Ideal und der übersinnlichen philosophischen Idee; das Auge vermag ihre Gestalt nur zu erhaschen, indem sie verschwindet und in das jenseit der Erscheinung liegende Gebiet des Gedankens sich zurückzieht. Darum haben sie ein weit beschränkteres Feld ihrer Entwickelung als die Shakspeare'schen: sie kann eben nur darin bestehen, die irdischen Stoffe, durch die sie noch mit der gemeinen Wirklichkeit zusammenhängen, auszumerzen, die einzelnen Flecken von dem hellen, das Ideal reflectirenden Spiegel ihrer Seele wegzuwischen, oder die durch den Conflict mit der Wirklichkeit in Disharmonie gerathenen Elemente ihrer schönen Natur in den reinen Dreiklang des Ideals wieder aufzulösen. Darum sehen sich die Schiller'schen Helden so ähnlich, daß man fast den Einen in die äußere Lage, Verhältnisse und Umstände des Andern setzen könnte, ohne dadurch dem Gange der Action und dem Ziel der dramatischen Entwickelung wesentlich Eintrag zu thun. Fiesco, Ferdinand und Don Carlos würden in Carl Moor's Situation ziemlich ebenso gehandelt haben, wie dieser umgekehrt in der ihrigen; alle vier haben nicht nur unter einander, sondern auch wiederum mit Mortimer, Don Cesar und Don Manuel augenfällige Aehnlichkeit; nahe mit ihnen und noch näher untereinander sind Max Piccolomini, Dunois und Lionel verwandt, während Posa die idealen Elemente

*) Schiller war überhaupt zu sehr Denker, seine ganze Natur zu sehr auf das Geistige, Ethische, Ideelle angelegt. „Im Sinnlichen, bemerkt Petersen, war er ohne alles Feingefühl: kratzende Weine, schlechter Schnupftaback, garstige Weiber; — die dichterische Beschreibung einer Gegend machte mehr Eindruck auf ihn als ihr Anblick in der Natur selber, und den Gesang der Nachtigall lernte er zuerst aus Gedichten lieben und bewundern." Er erfreute sich an der Musik, ihre Töne erhöhten die productive Kraft seines Geistes; für die bildende Kunst dagegen hatte er wenig Sinn, und erst spät entwickelte sich sein Geschmack so weit, daß er ein mehr als oberflächliches Gefallen an ihr fand.

Carl Moor's, Fiesco's und Max Piccolomini's, nur ohne ihre persönlichen Leidenschaften, in sich zusammenfaßt. Ebenso nahe stehen sich einerseits Amalie und die Milford, Luise, Leonore (Fiesco's Gemahlin) und die Königin Elisabeth (im Don Carlos), andererseits die Eboli und Maria Stuart, Thekla und die Jungfrau. Sie alle sind eben nur Brüder und Schwestern der Einen großen Schiller'schen Familie.

Diese Familenähnlichkeit beruht indeß nicht, wie bei Goethe, darauf, daß Schiller immer nur sich selbst, nur seine Subjectivität in den mannichfaltigen Strahlenbrechungen eines vielbewegten, inhaltsreichen persönlichen Lebens künstlerisch abbildete. Nur in seinen ersten Werken war dieß wohl mehr oder minder der Fall, in den späteren dagegen hat sein eigenes persönliches Wesen nur insofern Theil daran, als sein Ideal der Menschheit das Gepräge seines Geistes und Charakters nicht verleugnen kann. Schiller steht vielmehr auch insofern in einem bedeutsamen Gegensatz gegen Goethe, als er später (vom Wallenstein ab) die Stoffe zu seinen Dichtungen nicht von sich aus, sondern ganz nach Maßgabe seiner Idee von der Kunst und insbesondere von der Tragödie wählte, und den neuen Stoff nur ergriff, weil er hoffte, in der Bearbeitung desselben dieser Idee wiederum einen Schritt näher zu kommen, oder ihr eine neue Seite abzugewinnen. So behandelte er, wie schon bemerkt, die Geschichte Wallenstein's gleichsam Goethen zu Liebe, d. h. um sich selbst von dem Uebergewichte dessen, was er das „Sentimentalische" nannte, zu befreien und sich des Gebietes der „naiven Dichtung" soviel wie möglich zu bemächtigen. So griff er nach dem Leben der Maria Stuart wahrscheinlich in dem ihm selbst vielleicht unbewußten Drange, dem Begriffe des Tragischen, das ihm, nach seinen theoretischen Schriften zu urtheilen, ganz in der Darstellung des Rührenden und Pathetischen aufging, nach dieser Seite hin den möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. So dichtete er die Braut von Messina in der ausgesprochenen Absicht, die antike Schicksalsidee und die durch sie bedingte Kunstgestalt des Tragischen neu zu beleben, nachdem er zuvor in der Jungfrau von Orleans die andere ergänzende Seite, den organischen Gegensatz zu jener Idee, dargestellt, und die christlich mittelalterliche Anschauung von der göttlichen Leitung der menschlichen Bestrebungen und Handlungen zum Rechten und Guten poetisch zu verklären, die damit gegebene Form des Tragischen auszubilden gesucht hatte. Allein trotz dieser Mannichfaltigkeit der tra-

gischen Formen bleibt jene Familienähnlichkeit seiner Helden stehen, während bei Shakspeare gerade umgekehrt die Idee des Tragischen nach Form und Gehalt dieselbe bleibt, die Charaktere dagegen mannichfaltig wechseln, und bei Goethe wiederum dieselbe Idee des Tragischen in einer Anzahl zwar subjectiv verwandter, aber durch den verschiedenen Reflex der Idee in ihre Subjectivität doch zugleich bestimmt unterschiedener Charaktere durchgeführt erscheint.*) Der Grund dieser Differenz liegt darin, daß bei Schiller jene Gleichmäßigkeit der Charakterbildung und dieser Wechsel in den Formen des Tragischen aus derselben Quelle entsprangen, dieselben künstlerischen Motive, denselben künstlerischen Zweck hatten.

Wie nämlich Schiller in den Charakteren seiner Helden nur dasselbe Eine und allgemeine Ideal der Menschheit durch mehr oder minder bedeutende Einschränkungen modificirte, so daß eben darum seine Helden nur wie die mannichfaltigen, zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Situationen gemachten Porträts derselben Einen großen Persönlichkeit sich von einander unterscheiden, so erscheint auch seine Darstellung des tragischen Pathos und damit seine Fassung des Begriffs des Tragischen ganz durch den Zweck bestimmt, demselben Einen und allgemeinen Ideal den möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. War es also möglich, dieses Ideal und jenen Begriff in verschiedenen Formen zur Anschauung zu bringen, so war es für Schiller's strebsamen Geist natürlich, daß er alle diese Formen durchlief, sie alle gleichsam probirte, um die vollkommenste herauszufinden und sich anzueignen. Der allgemeine Inhalt, der innere Kern seiner Idee des Tragischen war daher zwar derselbe wie in Shakspeare's und Goethe's Dichtungen: auch ihm war das Tragische die poetische Darstellung des Untergangs des menschlich Großen, Edlen, Schönen an seiner eigenen Schwäche, Einseitigkeit, Unbesonnenheit, Leidenschaftlichkeit; — sonst wären seine Tragödien keine Tragödien. Aber die Art

---

*) So haben zwar Clavigo, Stella, Egmont, Tasso und selbst Götz und Faust eine unverkennbare Geistes- und Charakter-Verwandschaft, aber jeder dieser Charaktere stellt ein anderes Moment jenes Strebens des Geistes nach subjectiver, unbeschränkter Freiheit und Selbstbefriedigung dar: Götz zeigt dieß Streben auf dem Gebiete des bürgerlichen Rechts, Stella in Beziehung auf die Schranken, die durch die Ehe gesetzt sind, Egmont auf dem Felde der Politik, Tasso in der Sphäre der Kunst und Poesie, Faust in der Forschung nach Wahrheit und ihrer Erkenntniß.

und Weise des Untergangs seiner Helden und die Stellung, die Schiller ihnen zur Außenwelt und zur göttlichen Weltordnung gab, weicht nicht nur von der Auffassung Shakspeare's und Goethe's ab, sondern wandelte und wechselte auch fast bei jeder Tragödie, die er dichtete. Am reinsten und klarsten tritt jener Kern im Fiesco hervor. Hier ist es nur der eigene, vergeblich bekämpfte Ehrgeiz, an welchem der Held zu Grunde geht: in dem Augenblick, da Fiesco's schwankender Geist sich entscheidet, doch lieber der Fürst, statt der erste Bürger Genua's seyn zu wollen, ist sein Fall entschieden. Fiesco hat daher hinsichtlich der Auffassung des Tragischen die meiste Verwandtschaft mit Shakspeare's Tragödien, mehr als die meisten Goethe'schen Trauerspiele. Auch die Räuber und Kabale und Liebe stehen der Shakspeare'schen Auffassung noch nahe. Indessen ist es doch hier schon nicht bloß der titanische Trotz, die Gluthhitze des Temperaments, die Gewaltthätigkeit und „Groß-Mann-Sucht" Carl Moor's, nicht bloß die blinde, eifersüchtige Leidenschaft Ferdinand's, aus der das tragische Pathos hervorquillt; sondern die Unmöglichkeit, das Ideal ihres Lebens zu verwirklichen, den innern idealen Keim ihres Wesens vor Verletzung und Zerstörung zu bewahren, hat mindestens ebenso viel Antheil an ihrem Untergange. Und diese Unmöglichkeit, obwohl zugleich eine innere, in der eigenen Natur der tragischen Helden liegende, ist nicht, wie bei Goethe, bloß eine innere, subjective; sie ist im Gegentheil weit mehr eine äußere: es ist die umgebende Außenwelt, die Lage der Dinge, vor Allem der sittlich verdorbene, furchtbar entstellte Zustand der menschlichen Gesellschaft, welcher, auch der größten menschlichen Kraft unüberwindlich, das Große, Edle und Schöne erdrückt und erstickt, in welchem es auch ohne seine eigenen Schwächen und Fehler, wenn nicht zu Grunde gehen, doch (was poetisch dasselbe ist) nur eine elende, verkümmerte, sich selber ungetreue Existenz haben würde. So mischt sich schon in diesen beiden Trauerspielen jenes Element in die Idee des Tragischen, das sodann im Don Carlos an die Spitze tritt, und dem Tragischen eine veränderte Färbung giebt. Man kann nicht sagen, daß Posa durch eigene Schuld seinen Untergang finde; höchstens ist es der edle, schöne Irrthum, als könne er durch seinen Tod das Leben des Freundes und in ihm den Träger und Vollzieher seiner Ideale dem Menschengeschlechte erhalten, — d. h. es ist das Ideal selbst, für dessen Verwirklichung er sich opfert. Im Grunde geht aber auch Carlos nur an dem vergeblichen Streben

unter, dieses Ideal, dem Beide ihr Leben geweiht, in's Daseyn zu rufen. Denn selbst Carlos, obwohl anfänglich von blinder Leidenschaft für seine Mutter, von Haß und Erbitterung gegen seinen Vater durchdrungen, hat doch gerade in dem Augenblicke, da ihn das tragische Verderben erfaßt, diese Leidenschaften überwunden und sich zu der männlichen Thatkraft und Größe der Gesinnung hinaufgeläutert, zu der ihn Posa durch Aufopferung seines Lebens erheben wollte. Die Tragödie stellt daher nur, wie ich oben schon bemerkte, den verderbenschwangern, alle Freiheit und damit alles Gute und Schöne unterdrückenden Despotismus im Kampfe mit den idealen Bestrebungen und Bemühungen um einen besseren Zustand dar, und das Tragische besteht darin, daß diese Bestrebungen, obwohl durchaus berechtigt, doch unterliegen. Oder, wie Schiller selbst (in den Briefen über Don Carlos) sagt: sie „handelt von dem enthusiastischen Entwurfe der beiden Freunde, den glücklichsten, der Menschheit erreichbaren Zustand hervorzubringen, wie nämlich dieser Entwurf im Conflict mit der Leidenschaft erscheine", — nur daß diesen Conflict bloß der Eine der beiden Helden zu bestehen hat, und daß er auch zu dessen tragischem Untergange nicht den letzten eigentlichen Grund abgiebt. Damit ist dann aber das Hauptmotiv des tragischen Pathos, die eigene Schwäche und Haltlosigkeit des menschlich Guten und Schönen, zum bloßen Nebenmotive herabgesetzt. Schiller's Meinung wenigstens ist es nicht, daß jener „enthusiastische Entwurf" an einer einseitigen, subjectiven, unausführbaren Idealistik leide; er ist vielmehr dem ganzen Geiste der Dichtung nach die ächte, allein berechtigte Wahrheit, das schlechthin Seynsollende, und es ist wiederum nur die sittliche Verderbtheit der Menschen, die gemeine Wirklichkeit, die ihm unüberwindlich gegenüber steht und ihn im Entstehen zerstört. Sonach aber liegt in dem hier waltenden Begriff des Tragischen das Hauptgewicht auf diesem vergeblichen Ringen des Ideals mit der gemeinen Wirklichkeit: das Tragische ist eben nur der Sieg dieser über jenes, — eine Auffassung, die mit der griechischen Idee der Nemesis als des personificirten Neides der Götter, dem so bedeutsamen Momente im antiken Begriffe des Tragischen, verwandt erscheint. Jedenfalls kann bei dieser Auffassung von einer Versöhnung und Erhebung des Gemüths, welche der moderne Geist von der tragischen Muse fordert, nicht wohl die Rede seyn. Wir verlassen im Gegentheil die Dichtung mit dem traurigen, nieder-

drückenden Gefühle, das der Triumph des Bösen, die Niederlage des Guten in uns erweckt. —

Im Wallenstein dagegen nähert sich die Idee des Tragischen wieder mehr der Shakspeare'schen Auffassung, und erinnert speciell an die Durchführung derselben im Macbeth. Wie im Macbeth ist der Held ein männlich großer, heroischer, zum Herrschen geborener Charakter, dem aber die Ungunst der Verhältnisse eine untergeordnete Stellung angewiesen, untergeordnet einem schwachen, an Geist und Willenskraft, an kriegerischem und politischem Talente ihm weit nachstehenden Fürsten, der seiner Hülfe bedarf, ja ohne seine Hülfe der Kaiserkrone, die sein Haupt ziert, verlustig gegangen wäre. Hier wie im Macbeth also der Conflict der inneren subjectiven Berechtigung zur Herrschaft mit dem ihr gegenüberstehenden äußeren, objectiven Recht. Hier wie im Macbeth der Kampf der sittlichen Natur des Helden mit der in diesem Conflicte liegenden starken Versuchung; hier wie im Macbeth sein Unterliegen des Helden in diesem Kampfe, der Sieg des Ehrgeizes und der Herrschsucht über die Pflicht der Treue und des Gehorsams. Hier endlich wie im Macbeth das Eingreifen einer höheren Macht in den Entschluß des Helden, durch das der Sieg des bösen Princips entschieden wird. Und dennoch ist auch wieder dem Tragischen ein Ingrediens beigemischt, durch das es sich von der Shakspeare'schen Auffassung bedeutsam unterscheidet. Die eingreifende höhere Macht ist nämlich bei Schiller nicht jenes mittelalterliche Zwitterwesen von Mensch und Dämon, das Shakspeare in seinen Hexen einführt und das ihm nur die dem verbrecherischen Gelüste im Herzen des Menschen antwortende Macht des in der Außenwelt waltenden Bösen bedeutet. Schiller setzt vielmehr an dessen Stelle das Schicksal, die höchste, Himmel und Erde beherrschende, das Loos der Menschen vorherbestimmende Gewalt. Damit erhält das tragische Pathos des Helden eine andere Bedeutung. Wallenstein fällt nicht wie Macbeth bloß darum, weil er an die trügerischen Deutungen des Sternenlaufs glaubt, die, wie im Macbeth, nur das Echo seiner eigenen verbrecherischen Gedanken sind, sondern zugleich weil das Schicksal seinen Fall will. Er geht nicht unter, wie Macbeth, bloß infolge seiner eigenen, in Tyrannei ausartenden Herrschsucht und des Sieges der ihm neugekräftigt entgegentretenden Macht des von ihm verletzten Rechts, sondern mitten in der Ausführung seines Entschlusses durch die Hand eines persönlich von ihm beleidigten

Menschen, dem das verletzte Recht nur ein Vorwand für die Befriedigung seiner Rache ist. Wie Schiller schon durch diesen Einen Zug die Tragödie von der Höhe eines historischen Schauspiels, von der Bühne der Weltgeschichte herabstößt, indem er das allgemeine, vollkommen gültige Recht nicht zu seiner vollen Selbstbethätigung kommen läßt, sondern Alles wieder in das Spiel bloß persönlicher Motive auflöst, so erinnert die Einmischung der Schicksalsidee auch hier wieder an jene griechische Begründung des Tragischen auf den Neid der seligen Götter über menschliche Kraft und Größe. Daher vermag Wallenstein's Tod nicht durch den Sieg des objectiven Rechts im Kampfe gegen die subjective Anmaßung uns über den Fall menschlicher Heldengröße zu trösten und zu erheben, sondern erweckt das niederdrückende Gefühl der Herrschaft dieser unentfliehbaren, verderbenschwangeren Macht, welche die hervorragenden Größen der Menschheit vorzugsweise bedroht, wenn wir auch ahnen, daß diese Macht nicht ohne ethische Motive verfährt.

Weit entschiedener noch erscheint das Tragische als bloßer Ausfluß und Ausdruck der antiken Schicksalsidee in der Braut von Messina. Hier wird das Herbe, Niederdrückende und Empörende, das in dieser Idee liegt, nur dadurch einigermaßen gemildert, daß der Fall des fürstlichen Hauses von Messina zugleich als Folge des Fluches seines Ahnherrn, als Sühne für eine früher begangene Missethat dargestellt, d. h. daß das Schicksal auch hier nicht (wie etwa im Oedipus und andern Stoffen) schlechthin willkürlich, sondern nach ethischen Motiven waltet. Nichtsdestoweniger kann der Eindruck, den das tragische Pathos der Helden hervorruft, nur ein trübes, peinigendes Gefühl seyn. Denn auch die Strafe vergangener Verbrechen der Väter an den Kindern, wenn sie den Charakter der Prädestination trägt und damit nicht als Folge, sondern als Grund der eigenen Unthaten der Kinder erscheint, widerspricht durchaus dem modernen, vom Christenthume großgezogenen Geiste, verletzt unser moralisches Gefühl, und kann daher nur einen dissonirenden Nachklang im Gemüthe zurücklassen. Auch die Poesie aber darf nicht, so wenig wie die Musik, mit einer Dissonanz schließen: das ist ebenso unpoetisch wie unmusikalisch; und darum ist jeder Versuch, die antike Schicksalsidee wieder einzuführen, ein ästhetisch verwerfliches und mithin nothwendig vergebliches Bemühen. Schiller's Braut von Messina hat auch nie die Popularität erreicht, die alle seine übrigen Dichtun-

gen sich im Fluge erwarben; und seine Nachfolger auf dieser Bahn, ein Müllner, Grillparzer, Houwald, sind mit ihren Schicksalstragödien so rasch von der Bühne wieder verdrängt worden, daß die gegenwärtige Generation sich ihrer kaum noch erinnert.

Wenden wir uns endlich zu den noch übrigen beiden Trauerspielen, Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans, — denn Wilhelm Tell ist mehr ein historisches Schauspiel im Schiller'schen Style, — so begegnen wir wiederum einer neuen Fassung des Tragischen. Beide stehen zwar der Shakspeare'schen Idee desselben weit näher als die Braut von Messina, modificiren aber diese Idee wiederum in einer Weise, daß sie doch ein eigenthümliches, abweichendes Gepräge erhält. In Maria Stuart geht, wie schon bemerkt, das Tragische fast ganz in das Rührende, Pathetische auf. Der Grund davon liegt darin, daß wir hier eine edle, schöne Frauenseele kennen lernen, die zwar keineswegs ohne Schwächen, ohne Schuld erscheint, deren Vergehen aber in der Vergangenheit liegen, uns nur berichtet werden. Die ganze Action dreht sich um die vergeblichen Versuche Anderer, diese Frau aus ihren Banden und Leiden zu befreien: die Heldin selbst thut nichts dabei, sie handelt überhaupt im Grunde gar nicht, sie läßt nur geschehen, sie leidet nur. Dieses Leiden hat allerdings eine ächt tragische Bedeutung; denn es ist zugleich ihre Reinigung und Läuterung; in ihm entfaltet sich erst ihre Seele zu der Schönheit und Größe, die ursprünglich in ihr angelegt und nur durch ihre Fehler und Schwächen entstellt war. Gleichwohl ist das bloße Leiden und die daraus hervorgehende Läuterung nur die Eine Seite des Tragischen; ohne die andere, ohne das Handeln als Grund und Ursache des Leidens, löst das Tragische die Seele nur auf in weichliche Rührung und zerfließendes Mitleiden; es geht aus der Sphäre des Willens, des Charakters, der Leidenschaft in die der Empfindung und des Gefühls über, es verliert seine männliche Größe und Energie, seine allgemeine historische Bedeutung, und wird weiblich subjectiv, — mit Einem Worte, es erhält ein sentimentales Gepräge, das ihm als dramatischer Kunstform unangemessen ist. — Die Jungfrau von Orleans ist insofern das Gegenstück zu Maria Stuart, als hier gerade umgekehrt eine weibliche Heldenseele mit der Activität und dem Heroismus männlicher Thatkraft die Hauptträgerin der Action ist. Das Drama bildet aber auch das Gegenstück zur Braut von Messina (zwischen beiden steht es bekannt-

lich auch seiner Entstehung nach gerade in der Mitte), sofern in ihm die **romantische** Weltanschauung des **Mittelalters** der Handlung zu Grunde gelegt ist. Hoffmeister nennt es deshalb eine Wunder-Tragödie. Das Wunder aber ist die Manifestation einer geheimnißvollen, auf übernatürliche Weise in den Gang der Begebenheiten eingreifenden Macht. Durch diese Macht, welche die Jungfrau zu ihrem Werkzeuge erwählt, wird letztere zunächst zu einer über die gemeine Menschheit erhabenen, Gotterfüllten, mit einer göttlichen Mission begnadigten Persönlichkeit und erhält damit von vorn herein ein ideales Gepräge. Zugleich aber ruht eben darauf auch ihr tragisches Pathos. Jener Macht und ihrer göttlichen Mission hat die Jungfrau ihr ganzes Daseyn geweiht: sie will nicht mehr Jungfrau, Weib, Mensch, sie will und soll **nur** Botin des Himmels, Vollstreckerin seines Rathschlusses seyn. Diesem Berufe wird sie in einer schwachen Stunde untreu: ihr Herz, von Liebe zu dem edlen, schönen Lionel übermannt, verleitet sie zum Bruch ihres Gelübdes. Reue und Gewissensangst zernagen ihren Busen und zerstören ihr Selbstvertrauen; sie fügt sich schweigend dem Bannspruche, der auf die Anklage wegen Hexerei gegen sie ausgesprochen wird. Aber durch Reue und Buße hindurch überwindet sie die Schwäche ihres Herzens, und geläutert und verklärt sühnt sie im Tode nicht nur ihr Vergehen, sondern besiegelt durch ihn zugleich ihre höhere Mission, indem sie sie sterbend erfüllt. Sonach scheint hier das Tragische ganz im Sinne Shakspeare's gefaßt; und in der That kommt die Jungfrau von Orleans von allen späteren Tragödien Schiller's der Shakspeare'schen Idee desselben am nächsten. Gleichwohl zeigt die ihr zu Grunde liegende Weltanschauung eine erhebliche Abweichung. Bei Shakspeare steht jene höhere göttliche Macht, wo sie in das menschliche Leben eingreift, stets im Einklange mit der reinen Sittlichkeit, der ächten Menschlichkeit. Das göttliche Gebot dagegen, das die Jungfrau empfängt, keines Engländers zu schonen und ihr Herz der Liebe zu verschließen, widerspricht nicht nur der natürlichen Bestimmung des Weibes, sondern auch der von Schiller unter dem Namen der Humanität so hoch gestellten Menschlichkeit, und erhält dadurch einen Beigeschmack von jener Willkür, die mit der antiken Schicksalsidee verbunden erscheint. In dem tragischen Conflicte zwischen dem unmenschlichen Gebote und dem Herzen der Jungfrau, zwischen ihrem unnatürlichen Gelübde und ihrer aufkeimenden Liebe nehmen wir daher unwillkür-

lich Partei für letztere. Und doch soll diese Liebe als Schwäche, als Vergehen erscheinen und wird als Grund ihres tragischen Pathos dargestellt. Für unser Gefühl liegt darin eine Ungerechtigkeit; das tragische Pathos entbehrt mithin im Grunde der ethischen Motivirung. Damit aber fehlt ihm ein wesentliches Element, und seine Wirkung wird daher nicht die reine Erhebung und Versöhnung des Gemüths seyn, sondern durch die zwischen der Forderung des moralischen Gefühls und dem Verlauf der Handlung bestehende Dissonanz gestört und geschwächt werden.

Während Schiller die Idee des Tragischen in den mannichfaltigsten Formen und Fassungen zu erschöpfen suchte, ließ er das Komische ganz bei Seite liegen: er hat bekanntlich kein einziges Lustspiel gedichtet, sondern nur ein Paar französische Komödien in freier Uebertragung bearbeitet. Man kann nicht ohne Weiteres behaupten, Schiller habe kein Talent zur Komödie besessen. Wohl aber mußte ihm nach seiner Natur, nach seiner poetischen Weltanschauung, nach seiner Idee vom Wesen und Zwecke der Kunst die Komödie als eine untergeordnete, nicht unmittelbar in das wahre Ziel der Poesie treffende Kunstform erscheinen. Von seinem idealen Standpunkte aus war es ihm nicht möglich, oder doch nicht der Mühe werth, für das Komische eine angemessene, seiner Idee der Kunst entsprechende Gestalt zu finden. Denn was hat das erhabene Ideal der reinen Menschheit mit den kleinen lächerlichen Thorheiten und Verkehrtheiten der Alltagswelt zu schaffen? Was kann dem erhabenen ethischen Zwecke der Kunst gedient seyn durch die Darstellung der menschlichen Schwächen und ihrer Widersprüche? Hätte Schiller sich je auf das komische Gebiet gewagt, so hätte er von seiner Idee der Kunst aus, wie Goethe, wenn auch aus ganz andern Gründen, nur satirische Lustspiele schreiben können; und dieses negative Thun, dieses Sichbefassen mit der ganzen Misère der gemeinen Wirklichkeit war seinem hochfliegenden, nur für das Ideale sich interessirenden Geiste zuwider.

Aus demselben Grunde lag ihm auch das eigentlich historische Drama fern. So vielfach auch geschichtliche Stoffe von ihm bearbeitet wurden, so ist doch weder Fiesco noch Don Carlos, weder Maria Stuart noch die Jungfrau von Orleans zu den historischen Schauspielen zu rechnen; ja sogar Wallenstein ist im Grunde unhistorischer nicht nur als Shakspeare's Königsdramen, sondern auch als Goethe's Egmont oder Götz von Berlichingen. Schiller hat bekanntlich eine Professur der Geschichte bekleidet und

historische Schriften verfaßt. Aber selbst in diesen Schriften war ihm die Geschichte und ihre Darstellung nicht Selbstzweck: auch in ihnen verfolgte er wiederum nur seine Ideen, und schrieb nur Geschichte, um den Leser für dieselben zu begeistern. Daher das rhetorische Gepräge der Diction auch in seinen historischen Werken. Selbst in ihnen war ihm also der historische Stoff nur Material, nur Mittel zum Zweck. Noch mehr natürlich in seinen dramatischen Dichtungen. Statt in ihnen die historische Idee in eine poetische, darstellbare Form zu kleiden, legte er ihnen vielmehr eine poetische, seinem Ideal entlehnte Idee zu Grunde, und änderte danach die historischen Charaktere, die historischen Verhältnisse, den historischen Gang der Begebenheiten. „Mit der Historie — sagt er in Beziehung auf den Fiesco — getraue ich mir bald fertig zu werden; denn ich bin Fiesco's Geschichtschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf: — der Genueser Fiesco sollte zu meinem Fiesco nichts als den Namen und die Maske hergeben, — das Uebrige mochte er behalten. Mein Fiesco ist allerdings nur untergeschoben, doch was kümmert mich das, wenn er nur größer ist als der wahre?" (Hoffmeister's Nachlese zu Sch.'s W. IV, 145.) Diese Ansichtsweise, der er, wie seine Dichtungen zeigen, auch später treu blieb, hat ihr gutes Recht; — die Poesie ist ja nicht die Sklavin der Geschichte, sondern steht ihr ebenbürtig gegenüber, und kann daher auch mit jedem historischen Stoffe so frei schalten und walten, als es ihre Gesetze erlauben: — nur entstehen auf solche Weise unmöglich historische Dramen. Philipp II. wird daher unter Schiller's Händen ein sentimentaler Tyrann. Wallenstein sollte ursprünglich (wie noch die letzte Scene des ersten Acts zeigt) als ein zweiter Marquis Posa, untergehend im Kampfe für die Begründung einer freieren, höheren socialen und politischen Ordnung sich erweisen, — eine Tendenz, die Schiller offenbar nicht ganz hat fallen lassen, sondern später, nachdem seine politischen Ansichten sich mehr abgeklärt und abgekühlt hatten, mit den historischen Thatsachen nur zu vermitteln suchte. Maria Stuart ist so wenig die historische Königin von Schottland wie die Jungfrau von Orleans die historische Jeanne d'Arc: beide sind idealische Gestalten, und nach Maßgabe ihrer Idealität ist auch ihre geschichtliche Umgebung gemodelt. Ueberall stellt die Action nur das persönliche Schicksal des Helden dar,

und was von historischen Elementen stehen bleibt, hat daher höchstens den Werth des Biographischen. So bleibt nur noch Wilhelm Tell übrig, das letzte und in vieler Beziehung reiffste Werk Schiller's. Es ist das einzige, das zwar nicht im Einzelnen, doch im Allgemeinen ein wirklich historisches Gepräge hat; denn nicht Tell, sondern das ganze Schweizervolk, als dessen Haupt-Repräsentant Tell nur erscheint, ist der Träger der Action. Und wie Schiller hier wieder mehr dem Shakspeare'schen oder doch dem „naiven" Style der dramatischen Kunst huldigt, so hätte er vielleicht von diesem Punkte aus als gereifter, beruhigter, mit sich und der Welt ausgesöhnter Mann vollführt, wozu ihn die Energie seines Charakters, die edle, männliche Gesinnung, die Tiefe des ethischen Pathos und vor Allem sein hoher, poetischer Genius befähigten, wozu ihn aber in jüngern Jahren die Gluth der Phantasie, die stürmische Begeisterung für seine Ideale und das pathologische Interesse an den Zuständen der Menschheit überhaupt und denen des deutschen Volkes insbesondere nicht kommen ließen. Vielleicht indeß lag der Grund, warum ihm hier die historische Zeichnung und Färbung des Ganzen ausnahmsweise gelang, nur im Stoffe selbst, dessen wesentlicher Gehalt, jener einfache, reine, schon an sich selbst halb ideale Naturzustand des Schweizervolks, gleichsam von selbst in Schiller's idealistische Ansichtsweise sich einfügte, und daher eine idealisirende Umbildung nur theilweise forderte. —

Was endlich Schiller's Weise der Composition anbetrifft, so ist sie der Natur der Sache nach durch die bisher erörterten Elemente seiner Dichtung, durch seinen Begriff der Kunst und seine allgemeine poetische Weltanschauung so wesentlich bedingt, daß sie sich aus ihnen von selbst ergiebt. Schiller legt zwar ebenfalls eine lebendige Grundidee in das Centrum seiner Dichtungen: sonst würden sie gar kein organisches Ganzes bilden, keine Kunstwerke heißen können. Aber diese Grundidee ist stets sein allgemeines Ideal der Menschheit, nur in der einzelnen Dichtung nicht seinem ganzen Inhalte nach ausgebreitet, sondern die eine oder andere Seite vorzugsweise herausgekehrt. In seinen Jugendwerken stellt er dasselbe und damit die Grundidee selbst mehr auf negative Weise dar, indem er, wie bemerkt, den ihm widersprechenden, verdorbenen, entsittlichten Zustand der gemeinen Wirklichkeit in seiner ganzen Breite mit den stärksten Farben schildert und es dem Zuschauer überläßt, sich von der Darstellung der

Welt, wie sie nicht seyn sollte, den Begriff der wahren, idealen Welt abzuziehen. Vom Don Carlos ab verfährt er dagegen mehr positiv, und läßt das Ideal im Conflicte mit der gemeinen Wirklichkeit seinen bestimmten concreten Inhalt entfalten. So ist es in den Räubern die allgemeine Verderbniß der socialen Zustände, welcher in Carl Moor das überschwengliche, ekstatische, aber jugendlich unreife, sich selbst noch nicht klare, seiner selbst noch nicht gewisse und daher sich selber überstürzende Streben nach dem Idealen gegenübertritt. Carl Moor's Fall ist der Sturz eines Titanen, der, weil er die Welt nicht nach seinem Ideale aufbauen kann, sie zerschlägt, um unter den Trümmern sich selber zu begraben. Das ist die im innersten Centrum liegende Grundanschauung, die das Ganze durchzieht. Im Fiesco dagegen nimmt das allgemeine Ideal eine concretere Gestalt an: es ist die Idee der politischen Freiheit, welche, nach Schiller's Jugendansicht nur in republikanischer Form realisirbar, zwar nach Verwirklichung strebt, aber wiederum nur in einer temporären Zerstörung der bestehenden Staatsform sich Luft macht, indem sie, nicht im Volke, sondern nur in einzelnen hervorragenden Geistern lebendig, mithin von vornherein jenseit der Wirklichkeit gestellt, im Augenblick der Entscheidung von ihrem Hauptträger selber aufgegeben wird. So ist sie zwar das treibende Motiv der Action: das Schicksal der handelnden Hauptpersonen ist durch die Stellung, die sie zu ihr sich geben, bedingt; aber sie selber wird durch die Handlung nicht realisirt, sondern flieht zuletzt in das Jenseit des Ideals zurück, aus welchem sie gleichsam nur sich herabgelassen, um wie ein Meteor die trübe Atmosphäre der gemeinen Wirklichkeit zu durchzucken. In Kabale und Liebe kleidet sich das Ideal in das Gewand einer reinen, hohen, idealen Liebe. Aber wiederum ist es nicht diese Liebe selbst, die uns in ihrer dramatischen Entwickelung und ihrem tragischen Pathos zur Anschauung gebracht wird, sondern der Kampf dieser Liebe mit den verdorbenen socialen Zuständen und ihr Unterliegen in ihm, d. h. das in der Gestalt der Liebe auftretende Ideal der menschlichen Gesellschaft, nur negativ dargestellt durch seinen Widerspruch gegen die gemeine Wirklichkeit, ist der eigentliche Kern der Action. Die Grundideen der übrigen Tragödien Schiller's fallen in Eins zusammen mit seiner Fassung des Tragischen, so daß ich zu dem, was ich oben über die verschiedene Gestaltung desselben gesagt habe, nichts hinzuzufügen wüßte. Ich bemerke daher nur noch, daß auch im Wilhelm

Tell der Grundgedanke wiederum ein Ideal ist, das Ideal eines sittlichen, socialen und politischen Naturzustandes der menschlichen Gesellschaft, nur positiv, in der siegreichen Vertheidigung seiner Rechte gegen die Eingriffe tyrannischer Willkür und einer mißgestalteten, vom rechten Pfade bereits abgewichenen politischen Ordnung dargestellt.

Wie sonach Schiller schon in Beziehung auf den Gehalt der Idee, die er seinen Dramen zu Grunde legt, von Shakspeare abweicht und zwischen ihm und Goethe gleichsam die Mitte hält, so tritt hinsichtlich der Art und Weise, wie er die Grundidee dramatisch durchführt, eine noch bedeutendere Differenz hervor. Shakspeare entwickelt die Grundidee in und an einer vielgliederigen, aus mehreren Handlungen bestehenden Action, Goethe dagegen in und an der Darlegung des Charakters und der Schicksale des Helden. Schiller steht zwischen beiden in der Mitte, jedoch so, daß er im Allgemeinen mehr zu Goethe als zu Shakspeare hinüberneigt. Seine älteren Dramen haben noch viel von der Shakspeare'schen Form der Composition. So tritt in den Räubern den Lebensschicksalen Carl Moor's die ähnliche Geschichte Kosinsky's zur Seite und reflectirt den Grundgedanken in anderer Gestalt und Färbung; nur daß sie nicht dramatisch dargestellt, sondern bloß erzählt wird. Im Fiesco bethätigt sich die oben dargelegte Grundidee nicht nur an der Person des Helden, sondern auch an dem Charakter und den Schicksalen Verrina's. In Kabale und Liebe tritt der Leidenschaft Ferdinand's und Luisens die Herzensgeschichte der Lady Milford zur Seite, und bezeugt in anderer Form die Wahrheit der Grundanschauung, welche die Haupthandlung durchdringt. Ja selbst noch im Don Carlos erscheint die Grundidee in gedoppelter Form, in dem zwar nahe verwandten, doch aber zugleich verschiedenen Charakter und Lebensgange der beiden Freunde durchgeführt. Im Wallenstein dagegen geht sie ganz und gar auf in der Persönlichkeit und persönlichen Geschichte des Helden. Eben so in Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans und der Braut von Messina (denn daß in letzterer zwei Brüder, eine Schwester und eine Mutter gleichmäßig von dem leitenden Gedanken, der vorausgesetzten Herrschaft des Schicksals, betroffen werden, thut nichts zur Sache, da die Action, das Verbrechen des Brudermords, nur Eine einfache Handlung ist). Ja, in Maria Stuart verwächst die Grundidee so mit der Person der Heldin, daß sie eben nur in der Charakter-Entwickelung,

der tragischen Läuterung und Verklärung einer schönen, edlen Weiblichkeit besteht, gegenüber einer verdorbenen, vom kalten egoistischen Verstande der Staatsklugheit beherrschten und doch von weiblicher Schwäche keineswegs freien Gestalt derselben. Denn die politischen Beziehungen zwischen England und Schottland, der Gegensatz beider Nationalitäten und der Streit zwischen Protestantismus und Katholicismus spielen nur so beiläufig nebenher, daß sie für die Grundidee nicht in Betracht kommen: das Schicksal Maria's würde einer (Schiller'schen) Elisabeth gegenüber ganz dasselbe gewesen seyn, auch wenn sie nicht Schottin, nicht Katholikin wäre. Im Tell endlich erscheint zwar äußerlich die Action wieder als eine gedoppelte, ja dreifache, indem sie in Tell, in den Männern vom Rütli und in Rudenz sich verschiedentlich modificirt. Allein in Wahrheit ist dieß nur äußere Erscheinung: im Grunde ist, wie bemerkt, der alleinige Träger der Action das Ethos der Schweizerischen Nationalität, dessen verschiedene Elemente durch die genannten einzelnen Persönlichkeiten nur symbolisirt werden. Im Grunde also fällt auch hier die Entwickelung der Grundidee ganz mit der Darstellung des Geistes und Charakters des Helden, des Trägers der Handlung, in Eins zusammen.

Diese Abweichung von der Shakspeare'schen Weise der Composition ging Hand in Hand mit Schiller's Streben, „dem Drama, wie er selbst sagt, immer mehr durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht zu verschaffen", ihm „in allen seinen Theilen" eine ideal-poetische Gestalt zu geben. In diesem Streben bewunderte er „die hohe Symbolik" in Goethe's natürlicher Tochter, und suchte demgemäß seinen Charakteren ebenfalls eine *symbolische* Bedeutung zu geben, d. h. er wollte dadurch, daß er seine *Helden* zu Sinnbildern des *allgemeinen* Menschenthums hypostasirte, der dramatischen Darstellung ihre allgemeine Bedeutung sichern. Sein Idealismus widersprach überhaupt der Shakspeare'schen Weise der Composition. Denn das Ideal, wenn es als Grundidee in einer vielgliederigen *Action* dramatisch durchgeführt würde, müßte auch in und vermittelst der Action sich selber *realisiren*: die Handlung wäre keine Handlung, sondern ein leeres Wollen und Wünschen, wenn sie nicht vollzogen würde, d. h. wenn ihr ideeller Inhalt nicht auch in das reelle Daseyn überträte. Mit dieser Verwirklichung aber steht das Ideal seiner Natur nach im Widerspruch: es *sollte* wohl allgemein wirklich seyn, aber eben *als* allgemeines ist und wird

es nicht wirklich. Es kann mithin nur an einzelnen Persönlichkeiten, die seine Verwirklichung erstreben, zur Darstellung kommen, das heißt die Grundidee nach Schiller'scher Fassung läßt sich nicht in und mittelst der Action, sondern nur am Charakter, an der Gesinnung und den Absichten des Helden dramatisch durchführen. Die Hinneigung zur antiken Form des Dramas führte daher Schillern, wie vor ihm Goethen, — obwohl Beide aus ganz verschiedenen Gründen ihr sich zuwendeten, — von der Weise der Composition ab, die ich in meinem Buche über Shakspeare als die allein ächt dramatische zu erweisen gesucht habe.

Eine dritte Eigenthümlichkeit der Schiller'schen Composition hängt mit seiner allgemeinen Weltanschauung unmittelbar zusammen. Weil in ihr, wie bei Goethe, der Nachdruck auf der Subjectivität des menschlichen Geistes, auf seiner freien Selbstthätigkeit und Selbstentwickelung ruht, so ist es nur consequent, wenn Schiller von dem Gange der Action das Eingreifen des s. g. Zufalls, in welchem Shakspeare die Wirksamkeit einer höheren Macht, der göttlichen Weltregierung, erblickt und das er daher gern als Hebel der dramatischen Entwickelung mitwirken läßt, möglichst fern zu halten, und Anfang, Mitte und Ende der Handlung als allein abhängig von den Bestrebungen, Absichten und Plänen der handelnden Personen darzustellen sucht. Bei größeren, verwickelteren Handlungen, wie sie Schiller im Gegensatz gegen Goethe liebt, wird daher das Gewebe der verschiedenen Pläne und Absichten das Ansehn sich kreuzender Intriguen erhalten: die Intrigue wird vorzugsweise zum Hebel der dramatischen Entwickelung werden. So ist es eine bübische Intrigue, durch die Carl Moor aus der menschlichen Gesellschaft ausgestoßen, zu dem verzweifelten Entschluß, ihr als Räuberhauptmann den Krieg zu erklären, getrieben wird. Durch allerhand Intriguen stürzt Fiesco das Regiment der Dorias; eine Intrigue zerstört den Liebesbund und damit das Leben Ferdinand's und Luisens; ein Intriguen-Spiel und Gegenspiel bedingt den Gang der dramatischen Action im Don Carlos; durch eine Intrigue sucht Wallenstein das Heer für sich zu gewinnen und durch eine Intrigue Piccolomini's verliert er sein gewagtes Spiel; Intriguen endlich sind die verschiedenen Versuche, die gemacht werden, um Maria Stuart aus ihrem Kerker zu befreien. Nur die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina und Wilhelm Tell machen eine Ausnahme. Allein in den ersten beiden Stücken verläßt Schiller auch ganz

die moderne Lebensansicht mit ihrem vorherrschenden Subjectivismus, und stellt sich dort auf den Boden der mittelalterlichen, hier auf den der antiken Weltanschauung. Im Tell aber ist einerseits die Action höchst einfach, andererseits das ganze Stück in jenem episirenden Styl gehalten, in welchem Shakspeare seinen Perikles und Cymbeline dichtete.

Dieses dem hohen Style der Tragödie unangemessene Element der Intrigue ist indeß nicht der einzige Nachtheil. Bei Schiller's Weise der Composition wird es selten oder gar nicht möglich seyn, außer dem Helden und seinen Gegnern die übrigen handelnden Personen in die dramatische Entfaltung der Grundidee zu verflechten; bei einer verwickelten Handlung wenigstens werden nicht nur bloße Nebenpersonen, sondern auch bedeutsam in sie eingreifende Charaktere von dem die Action leitenden Gedanken unberührt bleiben, und mithin außerhalb des künstlerischen Organismus des Ganzen zu stehen kommen. So erscheinen der alte Moor und Amalie in den Räubern, der Stadtmusikant Miller und seine Frau in Kabale und Liebe, Eleonore, die Gräfin Imperiali und der Mohr im Fiesco, an sich ohne alle Beziehung zur Grundidee der dramatischen Composition; ihr Leiden, ihr Schicksal erscheint nicht, wie etwa der Untergang des Grafen Paris, Mercutio's und Tybalts in Romeo und Julie oder des alten Brabantio im Othello, nur als der Reflex der Grundidee, als nothwendige Folge ihrer Stellung zu derselben, sondern sie leiden ganz äußerlich unter dem tragischen Pathos der Helden, infolge ihres zufälligen Verhältnisses zu ihnen. Eben so verhält es sich mit der Fürstin Eboli im Don Carlos, mit Max und Thekla und der Herzogin im Wallenstein, und einer Anzahl Personen in Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans. Nur bei einer ganz einfachen Handlung, wie in der Braut von Messina, wird sich dieser Verstoß gegen die Gesetze der Kunst vermeiden lassen. —

Das Resultat unserer Vergleichung dürfte sonach seyn: Shakspeare ist weder Goethe noch Schiller, noch auch, wie man gemeint hat, die organische Einheit Beider. Denn Beiden fehlte, was er besaß, der historische Sinn, die wahrhaft historische Weltanschauung: nur darum sind seine Dramen dramatischer als die ihren. Dieser Mangel indeß beruhte nicht auf dem geringeren Maaße der künstlerischen Fähigkeit Goethe's und Schiller's, noch auf der eigenthümlichen Gestalt ihres poetischen Genius, sondern, zum großen Theil wenigstens, auf dem Geist und Charakter ihrer

Zeit und insbesondere auf den gegebenen Verhältnissen und Zuständen ihres Landes und Volkes, die eine tiefere, wahrhaft historische Auffassung der Geschichte und ihres Ganges, wie das Drama sie fordert, nicht aufkommen ließen, — auf demselben leidigen Grunde, aus dem wir bis in's erste Viertel des laufenden Jahrhunderts keine Geschichtschreibung besaßen, die diesen Namen verdiente. —

Hof-Buchdruckerei (H. Neubürger) in Dessau.



